

# **Delli Aspetti de Paesi**

**Vecchi e nuovi Media  
per l'Immagine del Paesaggio**  
Old and New Media  
for the Image of the Landscape



**Tomo secondo**

**Rappresentazione, memoria, conservazione**  
Representation, Memory, Preservation

a cura di

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello,  
Massimo Visone



**CIRICE**





# **Delli Aspetti de Paesi**

**Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio**

Old and New Media for the Image of the Landscape

**TOMO SECONDO**

**Rappresentazione, memoria, conservazione**

Representation, Memory, Preservation

a cura di

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello e Massimo Visone



**CIRICE**



*e-book edito da*

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea  
Università degli Studi di Napoli Federico II  
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3  
[www.iconografiacittaeuropea.unina.it](http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it) - [cirice@unina.it](mailto:cirice@unina.it)

### *Collana*

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 1

### *Direttore*

Alfredo BUCCARO

### *Comitato scientifico internazionale*

Aldo AVETA

Gemma BELLÌ

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTEROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Daniela STROFFOLINO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

### **Delli Aspetti de Paesi**

*Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape*

*Tomo II - Rappresentazione, memoria, conservazione / Representation, Memory, Preservation*

*a cura di* Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO e Massimo VIGONE

© 2016 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-01-1

### *Si ringraziano*

Università degli Studi di Napoli Federico II - Dipartimento di Architettura, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale, Dipartimento di Studi Umanistici, Scuola di Specializzazione per i Beni Architettonici e del Paesaggio, Institut Universitaire de France, Seconda Università degli Studi di Napoli, Università degli Studi del Molise, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Ist. Ricerca su Innovazione e Servizi per lo Sviluppo, Ist. Tecnologie della Costruzione, Fondazione Ordine Ingegneri Napoli, Ordine degli Ingegneri della Provincia di Napoli, Associazione Italiana Ingegneri e Architetti Italiani, Associazione *eikonocity*, Unione Italiana Disegno.

Si ringraziano inoltre Lia Romano e Alessandra Veropalumbo.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

## Costruzione, descrizione, identità storica Construction, Description, Historical Identity

a cura di / *edited by*  
Annunziata Berrino, Alfredo Buccaro

### **Introduzione / Introduction**

- 23 Storia e *media* dell'iconografia del paesaggio: spunti di riflessione  
History and Media of Landscape Iconography: some reflections  
*Alfredo Buccaro*

### **Parte I / Part 1**

#### **La costruzione storica dell'immagine del paesaggio urbano e rurale tra architettura, città e natura** **The historical construction of the image of urban and rural landscapes among architecture, city and nature**

- 35 Il paesaggio come memoria di viaggio. Gli architetti scandinavi e il mito del paesaggio italiano nel primo Novecento  
The landscape as a travel memory. Scandinavian architects and the myth of the Italian landscape in the early twentieth century  
*Fabio Mangone*

#### **Città e paesaggi dell'Antico / Cities and landscapes of the Ancient theme**

- 45 Paesaggi dell'Antico in età medievale e moderna: l'exemplum flegreo  
Antique landscapes in the Middle and Modern Age: the phlegraeian exemplum  
*Salvatore Di Liello*
- 59 Segni di Roma antica per le scelte di regime a Napoli. Le scoperte archeologiche alla Mostra d'Oltremare  
Signs of ancient Rome for the regime choices in Naples. The archaeological discoveries in the Mostra d'Oltremare  
*Francesca Capano*

#### **Contributi / Papers**

- 73 Cuma, polis insulare  
Cuma, insular polis  
*Lilia Pagano*
- 83 Attualità dell'antico: una stanza archeologica per lo stretto di Messina  
The actuality of the ancient: an archeological room for the strait of Messina  
*Giovanna Falzone*
- 93 Lettura del sistema storico-ambientale della campagna romana: la struttura della forma fisica e il simbolismo interpretativo  
Reading historical and environmental systems of the Roman countryside: the structure of the physical shape and the interpretive symbolism  
*Maria Grazia Cianci, Sara Colaceci*



- 103 Il rudere e la città contemporanea. Comprensione, tutela e valorizzazione delle aree archeologiche urbane: il caso romano  
The ruin and the contemporary city: understanding, protection and promotion of urban archaeological sites - the case of Rome  
*Anna Rutiloni*
- 117 Archeologia e paesaggio nella Villa del Casale di Piazza Armerina. La costruzione di un'identità territoriale  
Archaeology and landscape in the Roman Villa at Casale, near Piazza Armerina, Sicily: the construction of a territorial identity  
*Maria Rosaria Vitale, Fausto Carmelo Nigrelli, Giulia Di Dio Balsamo*
- 127 La formazione dei villaggi rurali in Libia (1933-1940). Aspetti architettonici e urbanistici dei centri urbani fra preesistenze classiche ed orientamenti moderni  
The formation of rural villages in Libya (1933-1940): architectural and planning aspects of urban centers, from classic pre-existence to modern guidelines  
*Marco de Napoli*
- 139 Una storia nascosta: il paesaggio di lasos  
A hidden history: the landscape of lasos  
*Lucia Cianciulli, Paola Orlando, Raffaella Pierobon Benoit*
- 149 Siracusa nelle descrizioni dei viaggiatori tra il XVIII e il XIX secolo  
Syracuse in the descriptions of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century travellers  
*Giancarlo Germanà Bozza*
- 161 I porti del Mediterraneo nel diario di viaggio di Konrad Grünenberg (1487)  
Mediterranean ports in Konrad Grünenberg's travel's diary (1487)  
*Danila Jacazzi*
- 171 Da Akrágas a Girgenti. Architettura e paesaggio nelle descrizioni e nell'iconografia della "città dei templi" fra Settecento e Ottocento  
From Akrágas to Girgenti: architecture and landscape in descriptions and drawings of the "città dei templi" in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries  
*Maria Sofia Di Fede*
- 181 Vetus adversus novum: la antigüedad clásica como piedra angular de la iconografía de las ciudades gallegas  
Vetus adversus novum: classical antiquity as an essential element in the iconography of Galician cities  
*Ana E. Goy Diz*
- 191 La tomba di Terone ad Agrigento nei disegni degli allievi dell'École des Beaux-Arts  
The tomb of Theron in Agrigento in the drawings of the students of the École des Beaux-Arts  
*Giuseppe Antista, Vincenzo Garofalo*
- 203 Il racconto di Pompei nel 'Monitore'  
The Pompeii story in the 'Monitore'  
*Giovanna Formisano*
- 215 La percezione dell'architettura antica di Roma nell'opera italiana di Jean-Baptiste-Camille Corot  
The experience of ancient Roman architecture in Jean-Baptiste Camille Corot's Italian works  
*Anna Ciotta*
- 231 La collezione dei disegni romani di James Gibbs: spazialità e temporalità dell'antico nelle rappresentazioni di alcuni artisti del Settecento  
James Gibbs' Roman drawing collection: spatiality and temporality of antiquity in illustrations by 18<sup>th</sup> century artists  
*Barbara Tetti*
- 239 Roma nel diario di viaggio di Alessandro Galilei  
Rome in the travel diary of Alessandro Galilei  
*Rosa Maria Giusto*
- 249 José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776). Lo studio dell'antico e la costruzione della Madrid borbonica al tempo di Carlo III: il progetto del paseo del Prado  
José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776): the study of the ancient and the development of Bourbon Madrid in the time of Charles III - the design of the Paseo del Prado  
*Andrea Giovannini*
- 259 Vedute e piante come fonte per lo studio della topografia della città antica: il caso di Velletri  
Views and plans as a source for the study of urban ancient topography: the case of Velletri  
*Cristiano Mengarelli*

- 269 Il tema dell'antico nell'opera di Alessandro Baratta e la ritrovata Cavalcata del 1632  
The theme of the ancient in the work of Alessandro Baratta, and the discovery of the Cavalcata of 1632  
*Paola Carla Verde*

**Ritratti di fabbriche. Il paesaggio della produzione nell'iconografia urbana dell'Europa moderna e contemporanea**  
**Factory Portraits. Production landscapes and urban iconography in modern and contemporary Europe**

- 279 Iconografia e paesaggi del lavoro. Riflessioni e prospettive di ricerca  
Iconography and landscapes of the Work. Reflections and research perspectives  
*Roberto Parisi*
- 289 Fonti di ricerca per la storia del paesaggio in Italia alle soglie dell'età contemporanea  
Research sources for the Landscape history in the early Contemporary Italy  
*Massimo Visone*
- Contributi / Papers
- 303 Fonti iconografiche per il Real Sito di San Leucio  
Iconographic sources for the Royal Site of San Leucio  
*Riccardo Serraglio*
- 313 La terra dei mulini: riscoperta della macina nell'Alta Padovana  
The land of watermills: rediscovery of the mill in Alta Padovana  
*Ivan Buonanno*
- 321 Le cartiere del Liri  
The paper-mills of the Liri  
*Stefano Manlio Mancini*
- 333 La trasformazione del paesaggio da rurale a minerario: il caso del comune di Narcao nella Sardegna sud-occidentale  
The transformation from rural to mining landscape: the case of the Municipality of Narcao in south-western Sardinia  
*Annalisa Carta*
- 343 Rappresentare il sottosuolo: il fondo fotografico della miniera di Monteponi  
Representing the subsurface: the photographic archive of the Monteponi mine site  
*Eleonora Todde*
- 353 Pescara tra Ottocento e Novecento: da paesaggio agrario a paesaggio antropizzato  
Pescara from the 1800's to 1900's: from agricultural to man-made landscape  
*Adele Fiadino*
- 361 La costruzione del paesaggio delle strade ferrate: uno strumento di conoscenza del Piemonte negli anni pre e postunitari  
The construction of the railway landscape: an instrument for knowledge of Piedmont in the second half of the 19<sup>th</sup> century  
*Beatrice Maria Fracchia*
- 371 L'arte della fabbrica tra idealità e pragmatismo nell'opera grafica di Guido Balsamo Stella  
The art of the factory: between idealism and pragmatism in the graphic work of Guido Balsamo Stella  
*Francesca Castanò*
- 381 Un grande collage: fotografie del paesaggio urbano milanese e della cultura politecnica nei primi decenni del XX secolo  
A great mosaic: photos of Milan's urban landscape and technical culture in the early decades of the 20<sup>th</sup> century  
*Maria Antonietta Breda*
- 391 La collina di Posillipo tra il 1950 e il 1965 nel fondo Lavori Pubblici Calcoli di cemento armato dell'Archivio di Stato di Napoli  
The hill of Posillipo between 1950 and 1965, in the font of "Public Works reinforced concrete calculations" of the State Archives of Naples  
*Alessandra Veropalumbo*
- 403 La rappresentazione come scenario di progetto. Il caso di Li Han  
Representation for new scenarios: the work of Li Han  
*Paola Galante*

- 413 "Animals". La trasformazione di spazi post-industriali  
 "Animals": the transformation of post-industrial spaces  
*Massimo Triches, Stefano Tornieri*
- 421 Sources for the study of the iconography of the Cathedral of Santiago de Compostela: ICEC an international project  
*Miguel Taín Guzmán*
- 431 Santiago de Compostela beyond its shrine: the images of its monasteries and convents in the Spanish illustrated press of the 19<sup>th</sup> century  
*Paula Pita-Galán*

**Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento**  
**A depiction of European landscape through the 20<sup>th</sup> century photography**

- 439 Fotografia e paesaggio: un campo d'indagine  
 Photography and Landscape: a field of investigation  
*Andrea Maglio*
- 443 Il racconto del paesaggio europeo nella fotografia del Novecento: temi e luoghi  
 The description of the European Landscape in the Twentieth century Photography: topics and places  
*Gemma Belli*
- Contributi / Papers
- 449 Grabado en la memoria. Fotografía, paisaje y prensa, instrumentos para la construcción de la identidad de una comunidad de emigrantes  
 Printed in memory. Photography, landscape and press, instruments for the construction of the identity of an emigrant community  
*Juan Manuel Monterroso Montero*
- 461 Incanto del mare in tempesta e di rocce curiose: reminiscenze del sublime nel paesaggio naturalistico europeo nelle cartoline di inizio Novecento  
 The fascination of stormy seas and curious rocks: the revival of the "sublime" in European natural landscapes, in postcards of the early 20<sup>th</sup> century  
*Ewa Kawamura*
- 471 Funciones e iconografía urbana: Baiona, de ciudad histórica a destino turístico. Fuentes para la consolidación de una imagen  
 Functions and urban iconography: Baiona from historic villa to tourist destination – sources for the consolidation of an image  
*Begoña Fernández Rodríguez*
- 481 Gli occhi dell'architetto. Il viaggio al Nord tra primo e secondo dopoguerra  
 Architects' eyes. Travel to North between First and Second post World War periods  
*Saverio Sturm*
- 491 La fotografia di paesaggio tra Germania e Italia dal 1925 al 1945 nell'opera di Albert Renger-Patzsch e Roberto Pane  
 The landscape photography between Germany and Italy from 1925 to 1945 in the work of Alber Renger-Patzsch and Roberto Pane  
*Florian Castiglione*
- 501 Dall'"albero della Cuccagna" all'"albero della Vita": un'icona e le sue rappresentazioni nel paesaggio delle città storiche. L'effimero e il permanente nel panorama delle grandi esposizioni universali tra XIX e XXI secolo  
 From "Tree of Abundance" to "Tree of Life": an icon and its representations in the landscape of historical cities - the ephemeral and the permanent in the panorama of the great universal exhibitions between 19<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries  
*Nunzia Iannone*
- 513 Iconografia urbana e fotografia tridimensionale: l'archivio di Pier Luigi Pretti (1868-1934)  
 Urban iconography and three-dimensional photography: the Pier Luigi Pretti archive (1868-1934)  
*Gaia Salvatori*
- 523 La conquista della realtà: fotografia e urbanistica in Italia tra ricostruzione e crisi energetiche (1945-1979)  
 The conquest of reality: photography and urban planning in Italy between post-war reconstruction and energy crises (1945-1979)  
*Gerardo Doti*



- 533 Fotografia, urbanistica e (re-)invenzione del paesaggio “ordinario” nell'Italia del secondo dopoguerra  
Photography, City Planning, and the (Re-)Invention of “Ordinary” Landscapes in Post-War Italy  
*Antonello Frongia*
- 545 La costruzione del paesaggio umbro  
The construction of the Umbrian landscape  
*Fabio Bianconi*
- 553 La rappresentazione fotografica delle tradizioni costruttive della Murgia dei trulli  
The photographic representation of the building traditions of the Murgia dei trulli  
*Angelo Maggi*
- 563 La trasformazione del panorama urbano di Chieti alla fine del XIX secolo: il palazzo Mezzanotte  
The transformation of the urban landscape of Chieti in the late nineteenth century: the Mezzanotte palace  
*Claudio Mazzanti*
- 573 Il mutamento nell'obiettivo  
Changing of perspective  
*Alessia Maiolatesi*
- 583 Paolo Monti e l'architettura contemporanea: “Scatti d'autore in Campania”  
Paolo Monti and contemporary architecture: “signature shoots in Campania”  
*Barbara Bertoli*
- 593 Un altro sguardo: Federico Patellani (1911-1977) e la Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare  
Another view: Federico Patellani (1911-1977) and the Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare  
*Gemma Belli*
- 603 Lo sviluppo urbanistico della città di Napoli attraverso le immagini del Secondo dopoguerra  
The urban development of the city in the post-war images of Naples  
*Sandra Sangermano*
- 613 Da utopia a inferno. Scampia attraverso la fotografia contemporanea  
From utopia to hell: Scampia, through contemporary photography  
*Chiara Ingrosso*
- 621 Napoli nel Novecento, retrospettiva sul corso Vittorio Emanuele  
Naples: a retrospective view of Corso Vittorio Emanuele  
*Marco Carusone*
- 631 Architettura del paesaggio: la Villa Comunale di Napoli tra mutamenti e conservazione  
Landscape architecture: the Villa Comunale in Naples - between change and conservation  
*Roberto Vigliotti*
- 641 Il contributo dell'archivio De Rienzo per l'analisi dell'evoluzione del paesaggio beneventano  
The contribution of the De Rienzo archive to analysis of the evolution of the Benevento landscape  
*Carlo De Cristofaro*

**Il paesaggio nella cinematografia documentaria, amatoriale e d'autore**  
**The landscape in the documentary, amateur and art cinematography**

- 653 Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia  
The landscape in amateur and author documentary  
*Alessandro Castagnaro*
- Contributi / Papers
- 665 Spazio urbano e cinematografia. Quando lo sfondo scenografico diventa soggetto protagonista  
Urban space and cinematography: when scenography becomes protagonist  
*Francesco Zecchino*
- 673 Il paesaggio rurale dal ventennio fascista al secondo dopoguerra. Cortometraggi, pellicole e cine-ambulantisti  
The rural landscape from the Fascist period to the second post-war: Short films, films and itinerant cinemas  
*Maria Rossana Caniglia*
- 681 L'armonia perduta di Napoli città di mare nel racconto cinematografico tra le due Guerre Mondiali  
The “lost harmony” of Naples as a seaside town in the cinematographic narrative between the world wars  
*Massimo Clemente*

- 689 La propaganda del regime a Trento  
The propaganda of regime in Trento  
*Marco Della Rocca*
- 699 Dal cinema all'architettura: il paesaggio urbano e rurale nel cinema e nel documentario italiano del dopoguerra  
From movies to architecture: urban and rural landscape in Italian post-war feature films and documentaries  
*Andrea Maglio*
- 709 Paesaggi urbani e rurali nel cinema di Francesco Rosi  
Urban and rural landscapes in the cinema of Francesco Rosi  
*Andrea Pane*
- 719 Gela antica e nuova. Parole e immagini per un paesaggio industriale  
"Gela antica e nuova": words and pictures for an industrial landscape  
*Paola Barbera*
- 729 Nuovi orizzonti. Costruzione e rappresentazione del paesaggio nella Jugoslavia del secondo dopoguerra  
Zagreb and its horizons: construction and representation of urban landscape between the 1950s and 1970s  
*Ines Tolic*
- 739 Dal «critofilm» all'«ambiente»: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di lettura e tutela dell'architettura e del paesaggio  
From «critofilm» to «environment»: Carlo Ludovico Ragghianti and Roberto Pane's cinema as a mean of interpreting and protecting architecture and landscape  
*Giovanna Russo Krauss*

**L'iconografia del paesaggio agrario: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli**

**The iconography of the agricultural landscape: an instrument to know and preserve the territory throughout the centuries**

- 751 Dal paesaggio agrario all'agricoltura paesaggistica: uno strumento di conoscenza e tutela del territorio attraverso i secoli  
From the agricultural landscape to the architecture landscape: a knowledge tool and protection of the territory over the centuries  
*Daniela Stroppolino*
- Contributi / Papers
- 759 Il paesaggio agrario secondo Emilio Sereni  
The agricultural landscape according to Emilio Sereni  
*Gabriella Bonini*
- 765 Le "Illustrazioni di storia agraria" della Biblioteca Archivio Emilio Sereni di Gattatico: l'immagine come espressione storica del paesaggio  
"Illustrations of agrarian history", in the Emilio Sereni Library Archives: the image as historical expression of landscape  
*Margherita Parrilli*
- 775 L'immagine del paesaggio agrario italiano nelle mostre d'arte e architettura vernacolari del primo Novecento: modelli narrativi a confronto per il racconto di una nuova modernità  
Italian agricultural landscape image in early 1900s vernacular art and architecture exhibitions: different narrative models to communicate a new idea of modernity  
*Ilaria Pontillo*
- 785 La Sicilia rurale del Ventennio: un racconto in bianco e nero  
Rural Sicily of the Fascist period: a story in black and white  
*Enza Emanuela Esposito, Marilena Di Prima*
- 795 La riforma fondiaria e le modificazioni territoriali attraverso le fonti visive: il caso Metapontino  
Land Reform and territorial changes as seen through audiovisual sources: the case of Metapontino, Italy  
*Eleonora Cesareo*
- 805 La bassa valle del Tronto tra XIX e XX secolo: le trasformazioni al contesto rurale nei documenti d'archivio e nelle fotografie del Consorzio di Bonifica  
The lower Tronto river valley in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries: rural environmental transformations as depicted in archival documents and the photography of Consorzio di Bonifica  
*Enrica Petrucci, Francesco Di Lorenzo*

- 815 Il canale Cavour e le risaie: iconografia del paesaggio risicolo piemontese in trasformazione  
The Cavour canal and paddies: the iconography of the Piedmont rice landscape during its transformation  
*Marta Banino, Francesca Matrone*
- 825 L'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme e il paesaggio agrario  
The Order of Saint John of Jerusalem and the agricultural landscape  
*Valentina Burgassi*
- 833 La memoria del paesaggio attraverso uno strumento di misura e stima: i cabrei dell'Ordine Mauriziano  
The memory of an agrarian landscape through a specific survey document: the "cabrei" of the Ordine Mauriziano  
*Chiara Devoti, Cristina Scalon*
- 843 La Nouvelle Maison Rustique: un manuale di agronomia riccamente illustrato  
"La Nouvelle Maison Rustique": a richly illustrated manual of agronomy  
*Marianna Castaldo*
- 851 "Un magnifico parco tutto coltivo, della massima e più squisita fruttificazione". Efficienza produttiva e qualità estetica nella costruzione del paesaggio lombardo all'inizio dell'Ottocento: il caso di Velate in Lombardia  
"A magnificent park all cultivated, of the highest and most exquisite fruiting." Farm production efficiency and aesthetic value in landscape design at the beginning of Nineteenth century: the case study of Velate in Lombardia  
*Marica Forni*
- 863 Le fabbriche dell'acqua: fonti d'archivio nei percorsi conservativi del paesaggio rurale marchigiano  
Water-system structures: archival fonts for the "conservation routes" of the Marche rural landscape  
*Carla Pancaldi*
- 873 Paesaggio e rappresentazione: il ruolo della cartografia. Una rassegna di studi tra Cinquecento e fine Ottocento sull'area montana veneta. Il caso di Belluno  
The role of cartography in landscape and representation: a review of 16th to 19th century studies of the mountainous area of Veneto – the case of Belluno  
*Michelangelo De Donà, Daniele Trabucco*
- 881 Rappresentazioni del paesaggio agrario storico: retabli, cabrei e catasto in Sardegna  
Representations of historic rural landscape: retabli, cabrei and cadastre in Sardinia  
*Roberto Ibba*
- 891 Il paesaggio agrario del Vallo di Diano in età moderna  
The rural landscape of the Diano Valley, seen in the modern era  
*Rosa Carafa*
- 903 Il paesaggio agrario di Montella attraverso l'iconografia del XVIII secolo  
The agricultural landscape of Montella in 18<sup>th</sup> century iconography  
*Fiorentino Alaia, Sabina Porfido, Efisio Spiga*
- 913 La sostenibilità del paesaggio agrario tra immagine e recupero  
The agricultural landscape: sustainability between image and revival  
*Marina Fumo, Gigliola Ausiello, Roberto Castelluccio, Mariangela Buanne*
- 921 APURLEC. Un paesaggio agricolo pre-incaico modellato per il controllo della distribuzione idrica nella Costa Nord del Perù  
APURLEC: A pre-Inca agricultural landscape in the Peruvian North Coast, modelled for management of water distribution  
*Maria Ilaria Pannaccione Apa, Maria Rosaria Santovito, Giulia Pica, Carlos Wester La Torre, Marco Antonio Fernandez Manayalle, Francesco Longo, Claudia Facchinetti, Roberto Formaro, Ilaria Catapano, Gianfranco Fornaro, Riccardo Lanari, Francesco Soldovieri*

## Parte II / Part 2

### Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio

### Describing, narrating and communicating the landscape

#### L'età moderna / The Modern Age

#### Contributi / Papers

- 937 Alla ricerca del medioevo lombardo: il viaggio-studio di Walter Leopold in Sicilia orientale  
In search of the Lombard Medieval: the study trip of Walter Leopold in eastern Sicily  
*Francesca Passalacqua*



- 947 “Voi che legette non vedete cosa alcuna”: il paesaggio nel diario di viaggio di Giovanni da San Foca (1536)  
“You, dear reader, can see nothing”: landscape in the travel diary of Giovanni da San Foca (1536)  
*Elena Svalduz*
- 955 L’iter neapolitanum di Hieronymus Turler. Un viaggio tra mito e modernità  
The iter neapolitanum of Hieronymus Turler. A journey between myth and modernity  
*Silvia Gaiga*
- 963 Rappresentazione del paesaggio in Gherardo Cibo, tra intuizioni leonardesche e fiamminghe e riproducibilità scientifica  
Landscape representation in Gherardo Cibo: from the intuition of Leonardo and the Flemish, to scientific reproducibility  
*Micaela Mander*
- 973 Da Norcia a Cassino: viaggio e permanenza di san Benedetto negli affreschi napoletani dello Zingaro  
From Norcia to Cassino: the journey and stopping points of St. Benedict, in the Neapolitan Frescoes of Lo Zingaro  
*Giuliana Ricciardi*
- 983 La geografia antropica delle tre province pugliesi nelle Descrizioni del Regno di Napoli (dal XVI al XVIII secolo)  
Anthropogeography of the three apulian provinces by the Descrizioni of the Reign of Naples (16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> century)  
*Oronzo Brunetti*
- 991 La rappresentazione delle città come espressione di comunità civica e l’importanza di un territorio costiero. Catania e Cadice attraverso il “Civitates Orbis Terrarum”  
The representation of cities as an expression of a civic community, and the importance of coastal settlements: Catania and Cadiz through the “Civitates Orbis Terrarum”  
*Marina Camino Carrasco*
- 1001 “Plan et veue de Mazzara”. Un modello descrittivo per la rappresentazione del paesaggio tra misura e percezione  
“Plan et veue de Mazzara”: a descriptive model for the representation of landscape, between measurement and perception  
*Giuseppe Scuderi*
- 1011 Iconografie dei viaggi cognitivi nei (para)testi del Settecento  
The iconography of cognitive journeys in the (para)texts of the 1700s  
*Persida Lazarević Di Giacomo*
- 1019 Chinese Cultural Landscapes Diaspora in Modern Era in Europe: a Brief History  
*Yapeng Ou*
- 1029 Quei diavolacci di Appennini ... *Dal Giogo al passo della Futa tra impervi paesaggi e luoghi malfamati*  
Those hellish Apennines ...: *from Giogo to the Futa Pass - between a rock and a hard landscape*  
*Fabiana Susini*
- 1041 La descrizione di una provincia del Regno di Napoli, la Calabria Ultra, in una relazione di fine settecento  
The description of Calabria Ultra, a province of the Kingdom of Naples, in a report of late eighteenth century  
*Ciro Romano*
- 1049 Conoscere, descrivere e studiare il paesaggio napoletano: il viaggio come esperienza cognitiva nei taccuini dell’architetto Rodolfo Vantini  
Know, describe and study the Neapolitan landscape: journey as cognitive experience through Rodolfo Vantini notebooks  
*Elisa Sala*
- 1061 La ricezione di Firenze in Romola di George Eliot  
The perception of Florence in “Romola” by George Eliot  
*Miriam Sette*
- 1071 Il viaggio di Ghiannis Ritsos in Italia tra antichità e modernità, tra bellezza e sensualità  
Yannis Ritsos’ journey to Italy: between ancient and modern, beauty and sensuality  
*Amanda Skamagka*
- 1079 Il giardino sulla lava  
The “garden on lava”  
*Eugenio Magnano di San Lio*
- 1089 Tra sublime e pittoresco: Vesuvio, icona del golfo di Napoli  
From sublime to picturesque: Vesuvius, icon of Naples  
*Alessandra Cirafici, Manuela Piscitelli*

## **L'età contemporanea / The Contemporary Age**

- 1103 Descrivere, narrare e comunicare il paesaggio in età contemporanea  
Describing, narrating and communicating the landscape in the contemporary Age  
*Annunziata Berrino*  
Contributi / Papers
- 1113 Giuseppe Simelli e la sua dissertazione sull'utilità di una scuola di disegno nelle città secondarie (1813)  
Giuseppe Simelli and his dissertation on the usefulness of a school of drawing in the secondary towns (1813)  
*Simonetta Ciranna*
- 1123 La cartografia creativa come rappresentazione e narrazione della memoria e dei cambiamenti del territorio  
e del paesaggio contemporaneo  
Creative cartography as representation and narration of memory, of territorial changes and contemporary landscape  
*Marco Muscogiuri*
- 1133 Il fondo iconografico della Biblioteca comunale di Trento tra passato e futuro  
The iconographic collection of the Public Library of Trento from the past to the future  
*Milena Bassoli*
- 1143 Città e paesaggi nuovi del Regno delle Due Sicilie nelle pagine del «Poliorama pittoresco» (1836-1860)  
Cities and new landscapes of the Kingdom of the Two Sicilies from the pages of Poliorama pittoresco (1836-1860)  
*Giuseppe Pignatelli*
- 1153 La narrazione dei paesaggi nell'Italia post-unitaria: Sonzogno divulgatore  
Narration of the post-unitary Italian landscape: Sonzogno popularizer  
*Martino Pavignano, Ursula Zich*
- 1163 Paesaggi e viaggi organizzati in Sicilia nelle riviste del Touring club italiano dal 1894 al secondo dopoguerra  
Landscapes and organized excursions in the pages of the Touring Club Italiano Magazine, from 1894 to the post-war period  
*Isabella Frescura*
- 1171 Dispositivi narrativi e caratteri metastorici: per una riflessione sul paesaggio della nazione nel Regno d'Italia  
Narration and meta-history: a reflection on the landscape of "nation" in the Kingdom of Italy  
*Giovanni Lombardi*
- 1179 Le strade alpine e la narrazione del paesaggio: i valichi dello Spluga e dello Stelvio in Lombardia nella prima metà dell'Ottocento  
Alpine roads and landscape narrative: the passes of Spluga and Stelvio in the first half of nineteenth century Lombardy  
*Ornella Selvafolta*
- 1191 Ricognizioni topografico-militari dell'arco alpino negli anni della Grande Guerra  
Recovery of landscape: military reconnaissance surveying in the Alps, during the Great War  
*Sara Isgrò*
- 1203 Mosca negli anni '30: da autonarrazione a soggetto narrato  
Moscow in the Thirties: from self-representation to narrativity  
*Giulia Baselica*
- 1211 Ragionamenti e metodi per le due ricostruzioni di Varsavia dopo il secondo conflitto mondiale  
Rationales and methods for the two reconstructions of post-war Warsaw  
*Piotr Podemski*
- 1221 Le politiche di sviluppo del secondo Novecento nel Mezzogiorno: programmazione economica e pianificazione territoriale in Molise  
Thematic maps for landscapes "in creation": the narration of a future Molise in the mid-twentieth century  
*Maddalena Chimisso*
- 1231 La réclame enologica e l'immagine del paesaggio italiano tra Ottocento e Novecento  
The wine label and the image of Italian landscape from the 19<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> centuries  
*Manuel Vaquero Piñeiro*
- 1243 Sguardi su Capri. Moda e rappresentazioni di un'icona dell'immaginario contemporaneo  
Capri in the gaze of the viewer: fashion and the representation of an icon of contemporary imaginary  
*Alessandra Cirafici, Ornella Cirillo*
- 1255 Il branding vesuviano: antropologia di un'estetica pop  
The "Vesuvius logo": anthropology of a pop aesthetic  
*Giovanni Gugg*

- 1265 Il paesaggio della Galizia narrato dai viaggiatori britannici dell'Ottocento  
The "first viewing": Galician landscape narrated by British travellers of the 19<sup>th</sup> century  
*Maria Rivo Vázquez*
- 1275 Vittore Grubicy de Dragon e il paesaggio della Lombardia tra pittura, fotografia e impegno sociale  
Vittore Grubicy de Dragon and the Lombard landscape - painting, photography and social commitment  
*Gianpaolo Angelini*
- 1285 Il paesaggio delle periferie di Milano nei romanzi italiani del secondo dopoguerra  
Landscape images of the outskirts of Milan in Italian novels set during World War II  
*Augusto Ciuffetti*
- 1293 Torino. Borgo Po: le architetture, il fiume e la collina  
Turin: Borgo Po - the architecture, the river and the hill  
*Annalisa Dameri, Alice Pozzati*
- 1303 Comunicare il paesaggio attraverso le carte internazionali. Dalla Word Heritage Convention Unesco alla Convenzione di Faro  
Communicating the landscape through international charters: from UNESCO Word Heritage Convention to the Faro Convention  
*Cecilia Sodano*
- 1311 Il paesaggio culturale della laguna sipontina al Museo archeologico della Daunia  
The cultural landscape of sipontina lagoon to the National Archeological Museum  
*Anita Guarnieri, Marisa Corrente*
- 1321 Representing the Invisible. Scenarios of the Underground Spaces  
*Stefano Tornieri*
- 1329 Dov'è la Soft City ora?  
Where is the Soft City now?  
*Niccolò Suraci*
- 1335 L'interazione digitale tra l'uomo e la sua città  
The digital interaction between man and his city  
*Guglielmo Sandri Giachino*



## Rappresentazione, memoria, conservazione Representation, Memory, Preservation

a cura di / edited by

Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone

### **Introduzione / Introduction**

- 23 Brevi riflessioni sul paesaggio. Memoria, rappresentazione, conservazione  
Short thoughts on Landscape. Memory, representation, preservation  
*Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Visone*

### **Parte I / Part 1**

#### **Rappresentazione e comunicazione del paesaggio tra tradizione e innovazione**

#### **The representation and the communication of the landscape between tradition and innovation**

- 29 La rappresentazione del paesaggio: spazi, orizzonti e comunicazione  
The representation of the landscape: spaces, horizons and *media*  
*Antonella di Luggo, Ornella Zerlenga, Maria Ines Pascariello*

#### **Punti di vista geometrici e culturali per il rilievo e la rappresentazione del paesaggio urbano** **Geometrical and cultural viewpoints for the urban landscape survey and representation**

#### **Contributi / Papers**

- 39 Overlook  
Overlook  
*Renata Guadalupi, Luigi Maisto*
- 47 "Il teatro dal finestrino". Letture percettive della città diffusa dal treno  
"Theatre from the window": perceptive readings of urban sprawl from the train  
*Fabio Colonnese*
- 56 Forma, rappresentazione e luogo. Il racconto dell'immaginario urbano di Perugia fra figurazione e tendenziosità narrativa  
Form, representation and place: the story of the urban imaginary of Perugia between figuration and narrative bias  
*Marco Filippucci*
- 67 Modelli rappresentativi di città in "Il Regno di Napoli in Prospettiva" di Gio. Battista Pacichelli  
Representative models of cities in the Gio. Battista Pacichelli's "Il Regno di Napoli in Prospettiva"  
*Vincenzo Cirillo*
- 77 Visioni di paesaggi fortificati: il Piemonte nella scena europea  
Visions of fortified landscapes: Piedmont in the European scene  
*Anna Marotta*
- 87 Disegnare la città in "veduta". Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg  
Draw the city into "view". Konrad Grünenberg's illustrated manuscript  
*Ornella Zerlenga*

- 97 Il territorio e la città: uno studio sulle trasformazioni della geomorfologia dello spazio urbano  
Territory and city: transformations in the geomorphology of the urban space  
*Laura Carlevaris, Vittorio Di Stefano, Giovanni Intra Sidola*
- 107 Gli HGIS catastali strumenti di rappresentazione aumentata del paesaggio urbano. Il caso di Parma fra XVIII e XX secolo  
Cadastral HGIS tools for augmented representation of the urban landscape: 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> century Parma  
*Andrea Zerbi*
- 117 Castrum, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latera situm est  
*Michela Cigola, Arturo Gallozzi, Rodolfo Maria Strollo*
- 127 Il rilievo integrato per la rappresentazione dei caratteri del paesaggio urbano. Il caso di Navelli e Civitaretenga (AQ)  
Integrated survey for the representation of urban landscape features: the case of Navelli and Civitaretenga (Aquila)  
*Chiara Vernizzi*
- 137 L'immagine della memoria: la rappresentazione di un frammento di paesaggio urbano sommerso  
Image and memory: representation of a fragment of "submerged" urban landscape  
*Rita Valenti, Emanuela Paternò*
- 147 Il rilievo meccatronico per i centri storici minori  
Mechatronic survey and recording for small historic towns  
*Assunta Pelliccio, Erika Ottaviano, Pierluigi Rea*
- 155 Rilevamento architettonico e urbano per documentare l'identità di un centro storico  
Urban and Architectural surveying for documentation of the identity of a historic town  
*Pasquale Tunzi*
- 165 Rilievo, modellazione e recupero dei borghi abbandonati  
Survey, modelling and recovery of abandoned villages  
*Raffaele Catuogno, Daniela Palomba, Rosaria Palomba*
- 175 Qualità visuali della città barocca salentina  
Visual qualities of the baroque town in Salento  
*Gabriele Rossi*
- 185 La rifondazione novecentesca della chiesa di San Giorgio a Bitonto. Una storia urbana  
The 20<sup>th</sup> century rebuilding of the Church of San Giorgio in Bitonto: an urban history  
*Valentina Castagnolo, Maria Franchini*
- 195 Il portale-campanile del monastero benedettino di Conversano. Un esempio di quinta scenica urbana  
The campanile-portal of the Benedictine Monastery of Conversano: an example of urban scenography  
*Paolo Perfido*

#### **Rappresentazione e modellazione del territorio naturale e artefatto: piattaforme tecnologiche per la lettura e la comunicazione dei sistemi complessi**

**Representing and shaping natural and artificial landscapes: technological platforms for the interpretation and the communication of complex systems**

Contributi / Papers

- 209 Sistemi innovativi per la rappresentazione delle trasformazioni del costruito storico: la facciata del Duomo di Napoli  
Innovative systems for representation of transformation in the built heritage: the Cathedral of Naples façade  
*Antonella di Luggo, Gabriella Di Dato*
- 219 Frontiere del rilievo urbano: i 3D city models, strumenti di rappresentazione e analisi della città  
Frontiers of urban survey: "3D city models", tools for urban analysis and representation  
*Donatella Bontempi*
- 229 Un catalogo semantico per la conoscenza e la ricostruzione del paesaggio incompiuto. Il caso di San Leucio  
A semantic catalogue for knowledge and reconstruction of an unfinished landscape: a case study of San Leucio  
*Massimiliano Campi, Valeria Cera, Elisa Mariarosaria Farella, Domenico Iovane*
- 239 Acquisire e comunicare attraverso la fotografia  
Acquiring and communicating information through photography  
*Margherita Pulcrano, Simona Scandurra*

- 247 Da Canova a McCurry. La costruzione ideologica del paesaggio umbro  
From Canova to McCurry: the ideological construction of the Umbrian landscape  
*Paolo Belardi*
- 257 Le rappresentazioni del paesaggio tra immagini storiche e letture contemporanee  
Representations of the landscape: historical pictures and contemporary readings  
*Caterina Palestini*
- 267 Osservare, misurare e tradurre la complessità del territorio  
To observe, measure and translate the complexity of the territory  
*Fatima Melis*
- 275 Multimedialità e multimodalità nella rappresentazione del paesaggio  
Multimediality and multimodality in landscape representation  
*Stefano Chiarenza*
- 285 "Alpinescapes": a Landscape Communication Experience  
*Rossella Salerno, Daniele Villa*
- 297 Metodi e linguaggi grafici per leggere, sistematizzare e comunicare sistemi complessi. Esperienze di lettura di complessi rurali  
Graphic methods and languages for the reading, organization and communication of complex systems: experiences in rural complexes  
*Ivana Passamani*
- 307 Architetture rurali sparse in Valsugana: una geografia umana tra tradizione e innovazione  
Rural buildings in the Valsugana: a human geography between tradition and innovation  
*Giovanna A. Massari, Cristina Pellegatta, Fabio Luce*
- 317 Trasformazioni del paesaggio dell'Alta Val Tanaro e gestione dati su piattaforma GIS  
Landscapes transformations of Upper Val Tanaro and data processing using a GIS platform  
*Valentina Quitadamo*
- 327 Dal rilievo alla divulgazione: metodologie integrate per la fruizione virtuale del territorio  
From survey to dissemination: integrated methodologies for the virtual use of the territory  
*Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano*
- 337 La città ricostruita: lo spazio virtuale a servizio della lettura dei tessuti urbani non più esistenti  
The city "reconstructed": virtual space in the reading of vanished urban fabric  
*Daniele Calisi, Maria Grazia Cianci, Francesca Geremia*
- 347 Le fonti della storia e le nuove tecnologie: il Catasto Rabbini nell'era delle ICT  
Historic sources and the new technologies: the "Catasto Rabbini" in the digital era  
*Marilena Di Prima*

## **Parte II / Part 2**

### **Temporalità dei paesaggi tra memoria e immagine**

#### **Temporality of landscapes between memory and image**

- 357 Interpretare la temporalità dei paesaggi. Le fonti cartografiche e iconografiche per la conservazione dei Campi Flegrei  
Interpreting temporality of landscapes. Cartographic and iconographic sources for the conservation of Campi Flegrei  
*Aldo Aveta*

#### **"Paesi" in mutamento. Interpretare le dinamiche di trasformazione per conservare il paesaggio**

#### **"Paesi" in transformation. Interpreting changing dynamics to preserve the landscape**

- 367 "Paesi" in mutamento, attraverso le fonti, verso la conservazione  
"Paesi" in transformation, through the sources, towards the conservation  
*Valentina Russo*

Contributi / Papers

- 373 Restaurare il Paesaggio storico. Fonti, Memoria e Identità come strumento di ri-significazione nei contesti in via di abbandono. Alcuni casi in Campania  
Restoring the historic landscape: sources, memory and identity as a tool of re-signification for abandoned contexts - cases in Campania  
*Renata Picone*
- 385 Le miniere di zolfo in Irpinia. Riflessioni sulle trasformazioni di un paesaggio  
The sulphur mines of Irpinia: considerations on landscape transformation  
*Serena Borea*
- 395 Il territorio del Casalese e le sue trasformazioni  
The Casale Monferrato territory and its transformations  
*Manuela Mattone*
- 403 Un viaggio tra immagini e realtà: il paesaggio ferroviario della Torino-Ceres  
A journey of images and reality: the Torino-Ceres rail line and landscape  
*Michela Benente, Cristina Boido*
- 415 Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana  
Catastrophe as slow transformation: the 1805 earthquake and the dynamics of transformation in the landscape and architecture of Molise  
*Lia Romano*
- 425 L'Alba senza tramonto. Alba Fucens, un "palinsesto" storico-architettonico e paesaggistico  
Dawn without sunset: ancient, medieval and modern Alba Fucens – an architectural-historical and landscape palimpsest  
*Patrizia Montuori*
- 435 Prima che si perda la memoria: viaggio iconografico in Irpinia tra dissesti e terremoti  
Before memory is gone: an iconographic journey among the landslides and earthquakes of Irpinia, Italy  
*Sabina Porfido, Efisio Spiga*
- 447 Beirut, paesaggi in trasformazione tra globalizzazione e identità storica  
Beirut, changing landscapes between globalization and historical identity  
*Alessandra Terenzi*
- 457 Inter-pretare per condividere la conoscenza  
"Interpretation" for the sharing of knowledge  
*Nicola Flora, Francesca Iarrusso*
- 469 L'eruzione del 1669 dell'Etna e la trasformazione del paesaggio: lo sguardo dei disegnatori  
The 1669 Mount Etna eruption and landscape transformation: the view of the draughtsmen  
*Tiziana Abate, Stefano Branca*
- 479 La strada della ricostruzione a Catania: tra immagine e rilievo il sistema dei conventi in via dei Crociferi  
Catania and the road to reconstruction: from the "image" to the survey recording of the monastery system in Via dei Crociferi  
*Giuseppe Di Gregorio*
- 489 La strada di Capodimonte. Percorsi interpretativi nell'iconografia della città  
Via di Capodimonte: interpretive paths in the iconography of the city  
*Valeria Pagnini*
- 499 Paesaggi del pellegrinaggio a Montevergine: la percezione del territorio dalle mulattiere alla strada rotabile  
Landscapes of the pilgrimages to Montevergine: perceptions of territory, from mule paths to carriage road  
*Consuelo Isabel Astrella*
- 511 Il territorio del litorale romano tra storia e interventi di tutela. Dati conoscitivi e dinamiche di trasformazione  
The Rome coastal area: history and interventions for protection – knowledge foundations and dynamics of transformation  
*Maria Grazia Turco*
- 523 Il 'sistema' del verde nel litorale romano: strumento di recupero e strategie di valorizzazione per un territorio in 'mutamento'  
The green "system" of the Rome coastal zone: instrument of revitalization and enhancement for a territory in evolution  
*Sonia Gallico, Maria Piera Sette*

- 533 Il paesaggio frammentario della banlieue di Parigi: formazione, riconoscimento e valorizzazione  
The fragmented landscape of the Paris banlieue: formation, recognition and enhancement  
*Franca Malservisi*
- 543 Brianza, 'paese' in mutamento tra 'luci' e 'derivate ombre'  
Brianza: a 'countryside in transition between 'lights' and 'derived shadows'  
*Maria Antonietta Crippa*
- 553 Costruzioni di ville e organizzazione del paesaggio. Su un disegno settecentesco per la sistemazione di Villa Morosini a Fiesso Umbertiano  
Construction of villas and organisation of landscape: an 18<sup>th</sup> century plan for the systemisation of Villa Morosini in Fiesso Umbertiano  
*Stefano Zagaglia*
- 561 Il paesaggio amitermano, dai verdi pascoli ottocenteschi alla caotica espansione urbana  
The landscape of Amiternum, the green pastures of the 1800s to chaotic urban sprawl  
*Francesca Geminiani*
- 571 Le trasformazioni del paesaggio murgiano. I caratteri del tessuto rurale attraverso il tempo, tra conservazione e nuove forme di valorizzazione nel rapporto città-contado  
The landscape transformations in the Murgia. The shape of the rural areas through time, between conservation and new forms of enhancement between city and countryside  
*Giacomo Martines*
- 581 Innovazione, permanenza e distruzione del patrimonio rurale vesuviano: il contesto pompeiano  
Innovation, continuity and destruction of rural Vesuvian heritage: the Pompeian context  
*Marina D'Aprile*
- 591 Il paesaggio archeologico tra memoria e immagine: il caso di Baia  
Memory and image of archaeological landscapes: the case of Baia  
*Luigi Veronese*
- 601 From Apollonia ad Rhyndacum to Gölyazı: Some Iconographic and Material Sources for the Analysis and Conservation of the Urban Stratigraphy  
*Güven Gümgüm, Luigi Oliva*

**Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria**

**Iconography of experience and imperfections. Media and interpretation of the historical landscapes for the heritage conservation and the memory communication**

- 615 Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Memoria e *media* nella conservazione del patrimonio architettonico  
Iconography of experience and imperfections. Memory and *Media* for the conservation of the architectural heritage  
*Bianca Gioia Marino*

**Contributi / Papers**

- 631 L'immagine di Castel del Monte negli archivi dell'Istituto Luce  
The image of Castel del Monte in the archives of Istituto LUCE  
*Raffaele Amore*
- 641 Aspetti del paesaggio nel golfo di Napoli: architettura ed immagine alla Gaiola  
Landscape aspects of Gulf of Naples: Gaiola's architecture and image  
*Matteo Borriello*
- 651 Dal 'Real Passeggio' di Chiaia al waterfront contemporaneo. Memorie e immagini per un recupero dell'identità urbana del sito di Mergellina  
From the 'Real Passeggio' of Chiaia to the contemporary waterfront. Memories and images for a recovery of urban identity of the Mergellina site  
*Viviana Del Naja*
- 659 Piazza Pitti a Firenze. Esordi settecenteschi e definizione del rondò meridionale nell'iconografia e nella realizzazione delle varianti  
Piazza Pitti in Florence. The eighteenth century beginnings and completion of the southern 'rondò' in the iconography and in the construction variants  
*Pietro Matracchi, Gabriele Nannetti, Elena Scotto*

- 671 Infrastrutture nel territorio capuano: origine e stratificazione storica del Ponte Annibale sul Volturno  
Infrastructure in the territory of Capua: origin and historical stratification of the Hannibal Bridge over the Volturno River  
*Alessio Mazza*
- 681 Da cittadella a spazio pubblico urbano: l'area di Castelnuovo, tra memoria, dibattiti e progetti, 1860-1939  
From citadel to public urban space: the area of Castelnuovo, among memory, debates and projects, 1860-1939  
*Andrea Pane, Damiana Treccozi*
- 691 Identità in 'differita'. Immagini del paesaggio storico d'Abruzzo tra sedimentazione e trasformazione  
'Deferred' identities. Images of the historical landscape of Abruzzo between sedimentation and transformation  
*Stefania Pollone*
- 701 Un "brano di città" tra antico e contemporaneo. Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina  
A "piece of city" between old and contemporary age. Images in Naples: then largo Corregge and now via Medina  
*Pasquale Rossi*
- 713 Trasformazioni e/o conservazione di un'immagine storica? Il caso del borgo di Castelnuovo di Porto  
Transformations and/or preservation of historic image? The case of Castelnuovo di Porto  
*Sabrina Coppola*
- 721 Documentare l'assenza: la distruzione del quartiere dei Pantani a Roma  
Documenting absence: the destruction of the Pantani district in Rome  
*Maria Grazia Ercolino*
- 731 La *Belgique illustrée*: artisti in movimento per la memoria di un patrimonio storico - paesaggistico in trasformazione  
La *Belgique illustrée*: artists moving to the memory of a transforming historical heritage and landscape  
*Maria Chiara Rapalo*
- 743 *Ex ruinis perceptione*. L'iconografia della trasformazione per una lettura del patrimonio archeologico finalizzata alla sua conservazione e valorizzazione  
*Ex ruinis perceptione*. The iconography of transformation, for a reading of archaeological heritage aimed to its conservation and valorization  
*Emanuele Romeo*
- 753 Tra ricerca e divulgazione: le antichità della Valle d'Aosta nelle pubblicazioni tra XIX e XX secolo  
Research and divulgation: the antiquities of Valle d'Aosta in publications of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries  
*Riccardo Rudiero*
- 763 L'area del Granatello nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico  
The Granatello area in iconographic sources: transformation and decay in historic landscapes  
*Giuseppina Pugliano*
- 775 "Un paesaggio distopico". Rappresentazione, comunicazione e conservazione della memoria in dissolvenza del paesaggio di guerra  
"A Dystopian War-scape". Representation, Communication and Preservation of the Fading Memory of War Landscape  
*Maria Rosaria Vitale*
- 785 Art Nouveau restitué: il mezzo filmico come strumento di conservazione di un patrimonio a rischio  
Art Nouveau restitué: the filmic means as conservation tool of an heritage at risk  
*Francesca Giusti*
- 797 I luoghi dell'Antico: l'immagine dei fondaci napoletani tra scoperte archeologiche e testimonianze fotografiche  
Places of the Antique: images of the Neapolitan fondacos - archaeological discoveries and evidence  
*Maria Luce Aroldo*
- 809 Procida nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico  
Procida in iconographic sources: transformation and degradation of the historical landscape  
*Claudia Aveta*
- 819 Un inedito paesaggio storico-culturale: le edicole votive tra tradizione, reinvenzione e rifunzionalizzazione territoriale  
An unusual historical and cultural landscape: the little shrines among tradition, reinvention and territorial refunzionalization  
*Domenica Borriello*
- 829 'Paesaggi sotto la Cupola'. Il globo di neve come espressione dell'esperienza turistica  
"Landscapes under glass": the snow globe as expression of tourism experience  
*Fabio Colonnese*

- 839 La posizione delle immagini. Restauration fidèle fotografia cinema nell'opera architettonica di Le Corbusier  
About images position. Restauration fidèle photography cinema in Le Corbusier works  
*Susanna Caccia Gherardini*
- 831 Percezione e conservazione dei paesaggi urbani: riflessioni sul contributo della fotografia  
Perception and conservation of urban landscape: reflection about contribution of the photography  
*Marida Salvatori*
- 861 L'efficacia di nuove tecnologie nella valorizzazione del paesaggio della Brianza  
The new technologies ability for landscape's enhancement of the Brianza  
*Ferdinando Zanzottera*
- 871 Raccontare una valle alpina: la riscoperta di un paesaggio identitario attraverso vecchi e nuovi media  
Telling about an alpine valley: the rediscovery of a landscape identity through old and new media  
*Francesca Perlo, Caterina Lucarini*
- 881 La novella di Andreuccio tra erudizione, critica d'arte e cinema  
The story of Andreuccio amidst erudition, art critic and cinema  
*Rossano De Laurentiis*
- 893 Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma  
Neorealism films as source for the knowledge and enhancement of urban landscape: the case of Rome  
*Emanuele Morezzi*
- 903 Deriving cultural heritage values: the use of social media  
L'uso dei social media per l'individuazione dei valori del patrimonio culturale  
*Manal Ginzarly, Jacques Teller*
- 913 "Che i ricordi abbiano inizio" (Kodak anni ottanta)  
"Let the memories begin" (Kodak, 1980s)  
*Silvia Gron, Giulia La Delfa*
- 923 L'inventario dei beni storico-artistici e naturali di Angerio Filangieri. Un recupero della memoria attraverso la piattaforma WEB Topotheque  
Angerio Filangieri's inventory of historical, artistic and natural heritage. The retrieval of memory through the Topotheque Web platform  
*Antonello Migliozi, Maria Rosaria Falcone*
- 933 Isolated buildings in representation and design of the sublime Alpine landscapes  
*Riccardo Giacomelli*
- 943 Wandering through the time of the city. Real and virtual Milanese itineraries  
Girovagando per il tempo della città. Itinerari milanesi reali e virtuali  
*Maria Pompeiana Iarossi, Sara Conte, Matilde Rossini*
- 953 «Cos'è rimasto?»: la rovina come espressione del paesaggio calabrese. Film e documentari dagli anni cinquanta a oggi  
«What is left?»: the ruin as expression of the Calabrian landscape. Films and documentaries from the 50's to today  
*Nino Sulfaro*

#### Appendice / Appendix

- 961 La trasformazione del Grand Hotel Vesuvio nell'immagine di via Partenope  
The transformation of the Grand Hotel Vesuvio in the Via Partenope skyline  
*Carolina De Falco*





**Aspetti de Paesi Delli**



***Brevi riflessioni sul paesaggio. Memoria, rappresentazione, conservazione***  
*Short reflections on Landscape. Memory, representation, preservation*

**FRANCESCA CAPANO, MARIA INES PASCARIELLO, MASSIMO VISONE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

Il 7 febbraio 1974, all'interno della trasmissione *Io e ...*, la Rai proietta il breve filmato *La forma della città*, girato da Paolo Brunatto con una video-intervista a Pier Paolo Pasolini. Questi mette a confronto Orte e Sabaudia e mostra il differente approccio storico culturale nel processo di modernizzazione del Paese in rapporto alla salvaguardia del paesaggio.

Al termine del cortometraggio, il regista si arresta sulla spiaggia di Sabaudia e trasforma il suo intervento in una sorta di video „corsaro“, parallelamente a quanto scriveva da pochi mesi sulle pagine del «Corriere della Sera». Pasolini sottolinea in maniera chiara, ovviamente nel contesto della cultura politica di quegli anni, che «con chiunque tu parli, è immediatamente d'accordo con te nel dover difendere [...] un rudere il cui valore storico è ormai assodato, ma nessuno si rende conto che quello che va difeso è [...] questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare», ovvero «il rapporto fra la forma della città e la natura. Ora il problema della forma della città e il problema della salvezza della natura che circonda la città, sono un problema unico». Ma, soprattutto, aggiunge «il regime fascista non è stato altro [...] che un gruppo di criminali al potere [che] non ha potuto fare niente, non è riuscito ad incidere, nemmeno a scalfire lontanamente la realtà dell'Italia».

Ora, invece, succede il contrario. Il regime è un regime democratico, però quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a ottenere, il potere di oggi, cioè il potere della società dei consumi, invece, riesce a ottenere perfettamente. [...] Il vero fascismo è proprio questo potere della civiltà dei consumi che sta distruggendo l'Italia, e questa cosa è avvenuta talmente rapidamente che non ce ne siamo resi conto, è avvenuta in questi ultimi cinque, sei, sette, dieci anni ... è stato una specie di incubo in cui abbiamo visto l'Italia intorno a noi distruggersi, sparire. Adesso, risvegliandoci, forse, da questo incubo, e guardandoci intorno, ci accorgiamo che non c'è più niente da fare».

Sabaudia rivela una sua grazia perché il fascismo non è riuscito a distruggere l'Italia popolare, rustica e contadina, mentre la società dei consumi, con le armi della televisione e il cancro dell'omologazione, sta distruggendo il paese nel profondo della sua identità.

Negli ultimi decenni il termine paesaggio è stato oggetto di grande attenzione, ma soprattutto ha visto un incremento del numero delle pubblicazioni dopo la stipula a Firenze della *Convenzione europea* del 2000. Geografi e storici, studiosi di letteratura e storici dell'arte, sociologi e filosofi, archeologi e antropologi si sono confrontati sul paesaggio, ma soprattutto architetti che ne pianificano la conservazione o ne progettano la costruzione, non senza problemi e paradossi. In realtà, la stessa convenzione risulta poco chiara nella definizione, così come è stabilito nelle *Disposizioni generali*, in cui si legge: «“Paesaggio” designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».

Sebbene la legge n. 1.497 del 1939 già consentisse l'identificazione di ambiti territoriali, che per qualità paesaggistica potessero essere sottoposti al cosiddetto vincolo, e la tutela

del paesaggio sia poi uno degli articoli della Costituzione italiana – che per il suo stesso significato fonda i principi con cui si riconosce l'identità della nazione – l'interesse di storici e studiosi di diversi settori disciplinari per i temi legati alla località è in realtà una cosa recente. Fino agli anni settanta del Novecento non si pensava che lo spazio fosse una produzione storica, ma una cornice entro cui le cose succedevano, anche indistintamente dai rapporti con il contesto e nel segno della modernità e delle *magnifiche sorti e progressive* della società contemporanea. Lucio Gambi ha proposto tre possibili accezioni tra loro interconnesse con cui intendersi sul significato del paesaggio, ovvero come ecosistema naturale, produzione e immagine estetica, sedimentazione di processi storico-economici e storico-culturali, rinviando in tal modo ai primitivi studi di Renato Biasutti, Rosario Assunto ed Emilio Sereni. E non mancano proposte metodologiche di carattere scientifico sviluppate di recente da parte di storici dell'architettura.

Il paesaggio, per sua natura ineffabile, ha trovato però nelle arti la sensibilità di chi è stato capace di restituire e sintetizzare la percezione di quegli elementi maggiormente distintivi della propria natura, come ad esempio è stato esemplificato in campo letterario. Ma la rappresentazione «delli aspetti de paesi», dice Leonardo da Vinci, è quella che meglio è riuscita a fissare l'immagine di alcuni *tòpoi* paesaggistici, specializzandosi come genere autonomo e ricco di una fortuna iconografica. Numerosi studi hanno messo a disposizione un vasto catalogo relativo all'iconografia dei paesaggi in Italia e in Europa, mentre studi più recenti aprono interessanti prospettive di ricerca anche al di fuori del vecchio continente. La storiografia ha indagato sulla committenza, sugli artisti e sulle loro opere, perché da sempre il «paesaggio ha una larghissima parte nella pittura moderna», come ebbe a dire Francesco Saverio Netti, «quanta non ne ebbe mai nelle epoche decorse».

Il disegno ha, da sempre, partecipato e, più spesso, determinato il complesso procedimento di trasferimento del pensiero in immagine riuscendo a trasformare l'idea di un oggetto in rappresentazione; la più immediata accezione di rappresentazione si riferisce, infatti, al disegno iconico, imitativo delle apparenze ottiche di un oggetto e rimanda all'idea di immagine grafica tracciata su una superficie piana allo scopo di surrogare l'esperienza visiva dell'osservatore. In tal senso un oggetto, sia esso architettura, città o paesaggio, per divenire fruibile «deve diventare segno, cioè in qualche modo esterno a un rapporto che significa soltanto, ovvero *arbitrario* e privo di coerenza con il rapporto concreto, ma coerente invece e carico di senso in un rapporto astratto e sistematico con tutti gli altri oggetti-segni», sottolinea Jean Baudrillard.

Uno stesso oggetto, infatti, è suscettibile di innumerevoli rappresentazioni variamente diversificate fra loro: queste, se da un lato hanno il compito di analizzare lo spazio del referente nelle sue forme e nelle sue strutture, dall'altro producono immagini che consentono di stabilire un rapporto di causa ed effetto tra il figuratore e il fruitore dell'immagine. In tal senso vanno lette come tracce di una forma e permettono a qualunque osservatore o lettore di essere in presenza della forma originaria, anche e soprattutto quando questa non sussiste più, generando, in sua vece, una *imago in absentia*.

Indagate anche attraverso un obiettivo documentaristico, osservate da un occhio contemporaneo che affianca all'analisi storica una chiave di lettura attuale, ricca di suggestioni e sollecitazioni, le tracce raccolte nelle riflessioni e nei contributi di questo volume, sono preziosi strumenti capaci di testimoniare fasi ed evoluzioni del pensiero architettonico e urbano e, più spesso, di spiegare le ragioni dei fenomeni e dei mutamenti,

divenendo testimonianze di contesti culturali spesso delicati e complessi, animati da numerosi dibattiti.

Nel più ampio processo di astrazione che il linguaggio comporta, vale a dire quel sistema complesso basato su segni che indicano sempre qualcosa di diverso da quello che sono, le tracce si configurano come il segno dell'azione avvenuta e, come tale, sono capaci allo stesso tempo di racchiudere in sé tanto la memoria del passato, quanto la memoria di una specifica azione.

Il valore segnico delle tracce qui raccolte va, allora, individuato nel fatto che esse indicano, solo in modo accessorio e secondario, il referente, mentre rimandano, in modo marcato e decisivo, al gesto, calligrafico, che, poeticamente, ne ha rievocato tutta l'essenza.

La memoria dell'antropizzazione del territorio si è consolidata nei secoli ed è rintracciabile attraverso le fonti; mentre il risultato delle interrelazioni tra i fattori umani e quelli naturali sono stati raccontati nelle memorie di diversi viaggiatori e ritratti in numerose raffigurazioni, fino a distinguere chiaramente i caratteri dei diversi ambiti territoriali e dei rispettivi paesaggi, prevalentemente rurali. Oggi, quanti di questi paesaggi trovano ancora riscontro iconografico nel dato di realtà? Quanti di questi paesaggi sono percepiti quale patrimonio culturale dell'identità di una comunità storicamente e territorialmente omogenea? È possibile considerare questi paesaggi come perduti o si sono trasformati e risultano rappresentativi di nuove interrelazioni? Al di là della retorica delle domande, la questione merita di essere indagata con un approccio culturale più ampio e multidisciplinare.



---

Parte I / Part 1

***Rappresentazione e comunicazione del paesaggio tra tradizione e innovazione***

***The representation and the communication of the landscape between tradition and innovation***

*Si pone l'attenzione sulle modalità di rilievo e rappresentazione Delli Aspetti de Paesi (nell'accezione più generale e contemporanea di 'paesaggio'), approfondendo in particolare le questioni relative alla scelta dei criteri, delle metodologie e delle tecniche di 'messa in figura' e di comunicazione sia tradizionali che innovativi.*

*Studies are focused on the modalities of survey and representation Delli Aspetti de Paesi (in a more widely accepted and contemporary sense of 'landscape') by deepening particularly the choice of both traditional and innovative criteria, methodologies and techniques of landscape drawing and communicating.*

---



## ***Rappresentazione e comunicazione del paesaggio tra tradizione e innovazione***

### ***The representation and the communication of the landscape between tradition and innovation***

**ANTONELLA DI LUGGO\*, ORNELLA ZERLENGA\*\*, MARIA INES PASCARIELLO\***

\*Università degli Studi di Napoli Federico II, \*\*Seconda Università degli Studi di Napoli

#### **1. Nuovi spazi della rappresentazione**

La rappresentazione da sempre si è avvalsa di filtri teorici e strumentali utili alla trascrizione del reale sul supporto bidimensionale, i primi mediati dalla cultura del tempo e direttamente derivati da essa, i secondi dagli strumenti attraverso cui essa stessa si è resa possibile. In tal senso, le letture che essa predispone realizzano dal reale una distanza più o meno ampia, ma sempre presente, in una prospettiva dell'allontanamento figurale, quale tecnica per la messa a fuoco e per la comprensione dei caratteri fondativi di ciò che viene rappresentato.

Esiste sempre, infatti, uno scarto tra realtà e sua rappresentazione, una mancanza riscontrabile in ogni modo imitativo, che è condizione necessaria affinché la rappresentazione abbia luogo, un distanziamento che si rende indispensabile affinché si realizzi il processo di *figurazione*, quest'ultimo tanto più efficace, quanto più capace di discriminare caratteri e specificità del reale, ripresentandoli in forma espressiva.

Tale intervallo teorico e dimensionale - che da sempre intercorre tra realtà e sua trascrizione - è misurabile in termini di distanza figurale, dove ogni rappresentazione si connota come *analogon* del reale, mai del tutto esaustivo rispetto alle molteplici connotazioni di questo, ma assai più ricco, perché frutto di un lavoro di selezione, di modellazione analoga, di interpretazione.

Attraverso l'applicazione delle recenti tecnologie, tale distanza tende oggi ad annullarsi e i due universi con cui il mondo si è da sempre presentato ai nostri occhi, l'uno costruito nella fisicità della materia, l'altro nelle pratiche figurative che si sviluppano intorno ad esso, sono portati ad un sostanziale avvicinamento, diventando l'esperienza mediata dalla rappresentazione sempre più sovrapponibile e sostitutiva dell'esperienza del reale, incrementandosi quest'ultima di contributi aggiuntivi nei sistemi di realtà aumentata che consentono di viaggiare nel tempo, anche attraverso ricostruzioni degli assetti originari e delle trasformazioni avvenute nel corso dei secoli.

La dualità distintiva tra l'esperienza dello spazio tridimensionale, illimitato, isotropo e lo spazio proprio della rappresentazione, tradizionalmente riconducibile ad una superficie piana e definita nelle sue dimensioni, tende così ad annullarsi nello spazio digitale, anch'esso infinito, che di quello fisico potenzialmente ne replica l'esperienza.

Parallelamente, la ricerca di qualità a cui la contemporaneità aspira, induce una esponenziale evoluzione dei sistemi tecnologici, riscontrabile in generale in tutti i campi applicativi ed in particolare negli ambiti che si interessano della conoscenza e della rappresentazione del patrimonio architettonico e ambientale.

Ciò determina l'impiego di metodologie innovative sempre più performanti per la raccolta delle informazioni, per la loro restituzione e comunicazione e la predisposizione di

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA, MARIA INES PASCARIELLO

piattaforme tecnologiche evolute, in grado di rispondere ad esigenze di tipo diverso per la conoscenza, la gestione e la manutenzione del patrimonio delle nostre città e dei nostri territori. Tale sessione del Convegno costituisce un'occasione di confronto e di approfondimento sulle tematiche proprie del rilievo e della rappresentazione per la costruzione dell'*immagine del paesaggio*, illustrando attraverso casi concreti non solo esperienze riconducibili alla tradizione, ma anche ricerche che mettono in luce le potenzialità di nuovi dispositivi capaci di acquisire informazioni a vari livelli, rendendole fruibili in spazi digitali virtuali, esplorabili nelle diverse connotazioni metriche e materiche e prefigurando un ampio orizzonte di possibilità applicative.

Si tratta di esperienze di ricerca condotte da docenti e ricercatori dell'area della rappresentazione in diversi Atenei italiani, che dimostrano come le nuove tecnologie, opportunamente controllate, consentono di raggiungere risultati di grande interesse e di predisporre programmi di conoscenza e di valorizzazione dei beni architettonici e ambientali attraverso studi e campagne di rilievo e attraverso la definizione di sistemi informativi concepiti secondo appositi progetti di comunicazione, nell'ottica di promuovere la conoscenza puntuale dei beni e del territorio a cui appartengono.

I contributi presentati, che prospettano l'utilizzo di dispositivi avanzati - dalla scansione laser, alla fotomodellazione, dal rilievo mecatronico al rilievo da drone - sottolineano il ruolo dell'operatore che si conferma centrale in tutte le operazioni di rilievo e di rappresentazione, di modellazione tridimensionale e di definizione di sistemi informativi per l'archiviazione dei dati, assumendo la regia di ogni progetto di conoscenza ai fini della lettura, dell'interpretazione del paesaggio per la sua conoscenza e valorizzazione.

## 2. Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose

«Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose» [Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Parte prima, cap. 9].

Nell'accezione più generale, per „punto di vista” si intende quel punto dal quale si immagina venga osservato un oggetto, un'architettura, un paesaggio o simili. Il concetto di „punto di vista” trova infatti sinonimia nei termini di „angolatura”, „angolo visuale”, „prospettiva” e può corrispondere sia ad un punto fisico quanto figurato.

Non a caso, in letteratura (che contende con la rappresentazione l'atto della narrazione), per „punto di vista” si intende l'angolatura dalla quale si mette colui che narra e, nelle descrizioni, ben si analizza il concetto di „punto di vista” per restituire una classificazione sulla posizione del narratore nei confronti di ciò che racconta. In tal senso, la descrizione viene definita „monoprospectica” quando esiste un'unica angolazione di ordine lineare e „pluriprospectica” nel caso in cui la descrizione è „vista” da più angolazioni e pertanto

restituisce un andamento non lineare. Ma, ancora, in una narrazione esiste anche un „punto di vista spaziale“, che dipende dal luogo dove l'autore narra e descrive ciò che vede, così come un „punto di vista temporale“, che segue il tempo della descrizione in tempi diversi o in fasi diverse. Ma, soprattutto, esiste un „punto di vista soggettivo“ ovvero sia di carattere culturale, psicologico e ideologico che investe l'atteggiamento mentale di chi descrive, da quello cognitivo a quello emozionale.

Tutte queste definizioni conducono però ad un „punto fermo“: il „punto di vista“ allude, sì, all'atto con cui si posano gli occhi su qualcosa ma, al contempo, contiene in se anche la scelta da parte del narratore (qui, rappresentatore nell'accezione di colui che disegna) di porsi in una postazione precisa da cui osservare la realtà che potrebbe „apparire“ altro se osservata da un diverso punto di vista. Ciò indurrebbe a dubitare sulla oggettività della narrazione (ovvero rappresentazione) ma non è così. La scelta del „punto di vista“ da cui osservare la realtà e, dunque, descriverla trova fondamento nell'integrale della multidimensionalità degli aspetti da rappresentare, della molteplicità di più metodologie di rappresentazione atte a descriverli, della finalità della rappresentazione stessa ossia dell'informazione che questa deve veicolare.

Nella rappresentazione geometrica della realtà la posizione del „punto di vista“ è funzione di più parametri: della distanza (infinita o finita) di osservazione dell'oggetto dal quadro della rappresentazione (piano su cui l'immagine della realtà è geometricamente proiettata e delineata); della direzione di osservazione e della disposizione di ciò che si descrive rispetto ad essa; dell'altezza dell'osservatore rispetto al piano di stazione (nel caso di distanza finita). La definizione di questi elementi consente di poter determinare più „punti di vista“ di una stessa realtà, pervenendo alla costruzione di diversi esiti figurativi tali da astrarre totalmente dalla dimensione tridimensionale della percezione visiva discretizzando il reale in due „viste“ bidimensionali (metodo delle doppie proiezioni ortogonali: piante, sezioni, prospetti) oppure di alludere percettivamente alla tridimensionalità della realtà indagata secondo „punti di vista“ che estraggono l'osservatore dal contesto (metodo delle proiezioni parallele o cilindriche: assonometrie) o che, di contro, lo immettono (metodo delle proiezioni centrali o coniche: prospettive).

In tal senso sono dunque da intendersi le parole di Leonardo quando, nel suo *Trattato della pittura* al capitolo „Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose“ (qui richiamato in apertura), egli definisce il pittore „signore e creatore“ di immagini. Ed è, in tal senso, che la questione dei media, delle metodologie e delle tecniche narrative è trattata in questa sessione dedicata ai „Punti di vista geometrici e culturali per il rilievo e la rappresentazione del paesaggio urbano“ ovvero sia come risposta alla ricerca dei più adeguati „punti di vista“, analogici e digitali, atti a veicolare l'immagine del paesaggio. „Punti di vista“ che trovano oggettività geometrica nel fondamento teorico della scienza della rappresentazione ed essenza culturale nel progettare l'immagine costruita quale modello ermeneutico della realtà, tramite e testo di conoscenza critica nel processo di rappresentazione del patrimonio storico paesaggistico.

### 3. Le trascrizioni grafiche degli *Aspetti de Paesi*

Con la trasformazione del sistema di comunicazione che ha interessato la nostra società negli ultimi decenni, sono mutati gli strumenti necessari a testimoniare e documentare patrimoni e identità culturali; basti pensare all'evoluzione che hanno riscontrato strumenti come il racconto, il rilievo o la fotografia. Nessuno strumento, tuttavia, è mai andato

ANTONELLA DI LUGGO, ORNELLA ZERLENGA, MARIA INES PASCARIELLO

perduto, sebbene il processo di trasformazione sia stato repentino; cosicché il patrimonio appare oggi aumentato, spesso amplificato e moltiplicato, al pari dello spazio in cui viviamo, dove il sovrapporsi dei livelli percettivi e visivi, materiali ed immateriali, è funzione del progresso tecnologico e del conseguente mutamento culturale.

Luoghi e paesaggi, sia intesi come quel complesso panorama interiore che definisce il nostro pensiero e la nostra memoria, sia intesi come panorama materiale ed esterno che definisce il nostro spazio e connota gli *Aspetti de Paesi*, sono già cambiati e, con essi, è cambiato il modo di documentarli. È un dato ormai accertato che il linguaggio è soprattutto visivo, si parla per immagini, si accumulano dati, di volta in volta implementati e modificabili all'infinito, sempre in continua e rapida modificazione. Dati che stanno costruendo un grande archivio del mondo globale, dove il passato, il presente e il futuro sembrano non avere soluzione di continuità.

La storia, come da sempre è intesa, oggi passa attraverso un sistema di memoria più complesso ed appare più difficile da testimoniare e documentare. Ogni paese, città, territorio, comunità, piccolo o grande che sia, ha il potere di costituire un tassello indispensabile di quel complesso patrimonio intangibile che ogni cultura ha da sempre insito in sé e contribuisce a disegnare un mosaico culturale dalle molteplici e articolate identità.

I contributi raccolti in quest'ambito disciplinare del Disegno sono esiti di applicazioni di ricerca, ora tecnica ora scientifica, che si propongono di sperimentare e applicare nuove forme di documentazione e, supportati dalle riflessioni culturali e dalle iniziative di studiosi, esperti, professionisti, analizzano il panorama italiano, ora leggendone caratteristiche e potenzialità, ora dando visibilità alle sue energie e ai patrimoni un po' nascosti, un po' gelosamente custoditi, ora esaltandone la fantasia, la creatività, l'originalità.

Innumerevoli punti di vista si susseguono nella caratterizzazione degli aspetti paesistici e culturali che connotano l'Italia e attraversano un lunghissimo arco di tempo, che è testimonianza della nostra civiltà ultra millenaria.

Gli studi presentati vogliono essere non solo un contributo per il recupero e la conoscenza di tale testimonianza ma consentono anche e soprattutto di costruire un racconto per immagini che, mai prescindendo da mappe e documenti d'archivio, in molti casi ne creano di nuove e suggestive. Queste consentono di aggiungere una nuova modalità di fruizione del territorio, quella virtuale, spesso più immediata e diretta, basata su rilievi minuziosi e puntuali; dall'insieme dei contributi si può definire una fotografia dell'esistente in cui sono rappresentati termini appartenenti alla tradizione toponomastica, all'orografia, alle tracce della memoria, alle emergenze architettoniche ed archeologiche, alle nuove sperimentazioni; il complesso delle immagini, dei documenti, dei progetti, dei modelli tridimensionali, costituiscono i segni tangibili del passaggio dall'identità del luogo alla sua rappresentazione, ponendosi come vere e proprie trascrizioni grafiche della storia della città, del paese o del territorio. Indagate, allora, anche attraverso un obiettivo documentaristico, osservate da un occhio contemporaneo che affianca all'analisi storica una chiave di lettura attuale, ricca di suggestioni e sollecitazioni, le trascrizioni che l'insieme di questi contributi costituisce, sono in grado di testimoniare fasi ed evoluzioni del pensiero storico-architettonico e, più spesso, di spiegare le ragioni dei fenomeni e dei mutamenti.

Le numerose storie, idee, percezioni che nel corso del tempo definiscono gli *Aspetti de Paesi*, le numerose voci e identità che provengono dall'interno, come pure dall'esterno di

essi, forniscono la materia da cui si possono generare concezioni intellettive, visioni, descrizioni.

Se si è disposti a guardare, ci sono molte visioni: visioni serie, insolite, reali, virtuali...

**Note**

Antonella di Luggo è autrice del Paragrafo 1, Ornella Zerlenga è autrice del Paragrafo 2, Maria Ines Pascariello è autrice del Paragrafo 3.



---

***Punti di vista geometrici e culturali per il rilievo e la rappresentazione del paesaggio urbano***

***Geometrical and cultural viewpoints for the urban landscape survey and representation***

*Nell'ambito delle fonti disciplinari, questi contributi affrontano tematiche inerenti i fondamenti teorici del rilievo e della rappresentazione a scala urbana tra tradizione e innovazione, sia in termini di metodologie e strumenti descrittivi della realtà indagata, sia dal punto di vista interpretativo dei caratteri e/o delle qualità immateriali del paesaggio urbano.*

*Within the field of the disciplinary sources, these papers deal with the themes related to the theoretical basis of urban survey and representation, between tradition and innovation, by exploring the methodologies or the descriptive instruments, and by interpreting the immaterial features and/or the qualities of the urban landscape.*

---



*Contributi*  
*Papers*



## Overlook

## Overlook

**RENATA GUADALUPI, LUIGI MAISTO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### Abstract

*The term "overlook" lends itself to interpretations that seem semantically discordant. The word could mean "to see, to supervise, to get an overview", but also "to ignore, look over". Such considerations would be what prompted Steven King and Stanley Kubrick to use the word to "baptize" the famous hotel in "The Shining". In both book and film, the viewing experience is derailed from the standard, equipping the eyes of the protagonists with a kind of "Ultravision" that allows them to take a fresh look and re-encode the relationships between time, space and representation of reality.*

*The paper aims to "take a look" at projects that re-imagine the visual experience by inviting the viewer to see the city from above, through devices that reveal reality. The text will investigate the mechanisms that regulate the formation of the images, exploring the role of the different devices in the relationship between observer and reality.*

### Parole chiave

Dispositivo, città, Outlook Tower, media digitali

Device, city, Outlook Tower, digital media

### Introduzione

Il termine Overlook si presta a interpretazioni apparentemente in contrasto sul piano semantico: vedere, supervedere, ma anche ignorare, guardare oltre o avere una visione d'insieme. E' forse questo il motivo che spinge Steven King e Stanley Kubrick ad utilizzare questo termine per dare il nome al celeberrimo Hotel di *Shining*, luogo nel quale l'esperienza visiva ed il plot deragliano, conferendo ai personaggi (e di conseguenza allo spettatore) una sorta di *Ultravista* che permette loro di ricodificare i rapporti tra tempo, spazio e rappresentazione del reale.

Nel film vengono sperimentate per la prima volta tecniche di ripresa innovative come la Steadycam per le soggettive in movimento o i Carrelli verticali per le vertiginose viste in volo e per le inquadrature dall'alto. L'occhio artificiale della/e macchina da presa è in questo caso il medium che ritaglia lo spazio fisico e lo trasforma in un *paesaggio mentale*. Ma l'approccio di Kubrick finisce per sottolineare un postulato che travalica il cinema e attraversa il campo dei rapporti tra il reale e la sua rappresentazione e cioè che la prima fondamentale mossa di ogni discorso sulla realtà sia dichiarare programmaticamente e determinare materialmente attraverso quale mediazione il reale si manifesta come tale. Tenendo doppiamente fede alla duplicità del verbo inglese *to overlook* che significa tanto *controllare con lo sguardo, ispezionare, sorvegliare*, quanto, *lasciarsi sfuggire, tralasciare* [Ghezzi 1977, 25], si intende condurre un'indagine sulla natura dei dispositivi che hanno regolato e che regolano lo sguardo sulla città e sul paesaggio evidenziando come le diverse *tecniche dell'osservazione* possono riconfigurare il rapporto con il reale.

## 1. Dall'alto

Il termine overlook indica anche un punto panoramico o belvedere. Secondo vari studiosi di teoria del paesaggio le due azioni, dell'elevarsi e dell'allargare lo sguardo, sono alla base della nascita del concetto stesso di paesaggio [Farinelli 2006].

Nel suo *Viaggio in Italia* (1728-29) Montesquieu racconta della sua abitudine di cominciare la visita ad una città a lui sconosciuta salendo sulla costruzione più alta che vi potesse trovare per poter vedere l'insieme prima delle singole parti. L'operazione veniva poi ripetuta alla partenza per fissare meglio le idee che si era fatto percorrendo la città [Pavia 2002].

Ancora oggi molte torri e cinte murarie sono utilizzate come punti panoramici sulle città e, dove queste non sono presenti, sono le architetture contemporanee dei grattacieli ad accogliere gli sguardi dall'alto sulla città sottostante. Sono esempi italiani piuttosto recenti la riapertura del Belvedere sul grattacielo Pirelli a Milano o la realizzazione a Torino del grattacielo Intesa San Paolo che prevede all'ultimo piano una serra bioclimatica con un ristorante ed una terrazza panoramica sulla città.

Così l'architetto Stefano Boeri sul Corriere della Sera dell'11 settembre 2015 si esprime sulla città vista dall'alto:

Se le città si riconoscono al passo, come ci ha spiegato Musil, le metropoli si dovrebbero poter riconoscere dal cielo (...). Ma salire per prendere distanza dal mondo urbano, non significa mai, automaticamente, staccarsi dal brulicare delle vite che scorrono nello spazio urbano. Le città viste dall'alto dei grattacieli non diventano mai solo corrugazioni minerali, ma continuano a svelarci la vitalità della metropoli: quella dei flussi delle lamiere e dei fari, della punteggiatura vibrante degli umani, delle luci dei cortili e degli interni abitati. Guardare dall'alto una città non significa vedere di più, ma acquisire una prospettiva diversa, obliqua e penetrante, non solo sullo spazio, ma anche sui comportamenti che lo percorrono.

## 2. Outlook

All'inizio del Novecento è uno studioso atipico come Patrick Geddes a fare dello sguardo sulla città un'attività unitaria, dotata di strumenti propri che egli attinge dai diversi campi disciplinari che attraversa nella sua multiforme carriera di sperimentatore sociale [Ferraro 1998]. Prima biologo, poi sociologo, oggi viene ricordato raramente e quasi esclusivamente come fondatore del planning.

Geddes era convinto che il primo compito del planner dovesse essere quello di educare lo sguardo sulla città ed ha sostenuto questa convinzione con una serie di sperimentazioni che hanno attraversato la sua vita prima che la sua carriera. Nel 1882, insieme a sua moglie, prende in affitto nel centro di Edimburgo uno stabile di cinque piani con in cima una torretta con funzioni di camera oscura; alcuni anni dopo la acquista e trasforma lo *Short Observatory* nell'*Outlook Tower*, un vero e proprio dispositivo conoscitivo e pedagogico per educare lo sguardo. I resoconti dei viaggiatori dell'epoca, le testimonianze di coloro che hanno lavorato con lui al progetto ed una piccola pubblicazione, curata dallo stesso Geddes nel 1906, descrivono la modalità con cui visitare la torre per imparare "l'arte di guardare la città" [Paba 2013]. Geddes insiste molto sul ruolo del corpo nell'acquisizione della conoscenza [Geddes 1902] ed anche se sembrerebbe affidare all'occhio una posizione privilegiata, in realtà sono tutti i sensi ad essere coinvolti nell'esperienza della visita.

Il tema è attualissimo. L'*embodied cognition*, termine traducibile come “cognizione incarnata” è un campo di ricerca interdisciplinare che va dalla filosofia della mente, all'antropologia cognitiva, alle neuroscienze, sviluppatosi a partire dagli anni '90 del secolo scorso che ha avuto un grande impulso dai risultati sperimentali delle ricerche neurofisiologiche sui neuroni canonici e sui neuroni specchio.

Questo insieme di teorie hanno in comune una concezione della cognizione radicata nel corpo: la cognizione dipenderebbe infatti da caratteristiche corporee, in particolare dal sistema motorio e dai sistemi sensoriali e percettivi.

Geddes anticipa di molti anni queste teorie quando, nel piccolo opuscolo che guida la visita, suggerisce di raggiungere la terrazza risalendo i cinque piani senza fermarsi, in maniera da predisporre i sensi, allertati dalla fatica, alla visione sintetica della città che è il punto di inizio e fulcro di tutta l'esperienza. La percezione estetica, visuale e concreta, e la conseguente reazione emotiva diventano per Geddes veicolo per sviluppare tra gli studiosi, tra i turisti, ma soprattutto tra i cittadini, un autentico desiderio di conoscenza.

Solo dopo aver attivato il processo, attraverso lo shock emotivo, è possibile ed utile procedere nella visita entrando nella camera oscura ancora oggi presente all'interno della torretta ottagonale. Qui l'improvvisa oscurità ci costringe ad un processo di adattamento corporeo e mentale in quanto lo schermo della camera oscura limita il campo visivo rispetto all'allargamento di prospettiva sperimentato sul terrazzo e, quasi come se ci si trovasse ad affrontare un'esperienza filmica (d'altronde siamo proprio negli anni della genesi dello spettatore cinematografico [Casetti 2000]), si passa dalla luce al buio ma anche dalla vista diretta a quella mediata da un dispositivo, da una prospettiva ampia ad una visione per frammenti, da un campo lungo ad un primo piano [Chabard 2001].

Questa sorta di ginnastica visiva non è però fine a se stessa in quanto ci costringe ad attivare il pensiero sulla relazione tra le parti ed il tutto, in maniera da rendere concreta la relazione tra il punto in cui ci troviamo, l'immediato intorno ed il più vasto territorio circostante. Dopo aver sperimentato la visione come fenomeno fisico ed esserci posizionati sia fisicamente sia intellettualmente, siamo pronti per scendere attraverso i cinque piani della torre dove si può sperimentare un progressivo allargamento dello sguardo che partendo dalla città arriva al mondo, attraverso rappresentazioni multimediali e a diverse scale del territorio.

L'ultima parte della visita è riservata al *walking* attraverso gli spazi della città storica in un *corpo a corpo* reso possibile solo grazie al rinnovamento dello sguardo compiuto nella torre. Per educare la capacità di osservazione Geddes consiglia l'uso di strumenti ottici appropriati [Ferretti 2010, 206]:

Come l'osservatore naturalista sostiene il proprio lavoro con lente e microscopio, così anche l'insegnante di osservazione del paesaggio dovrebbe usare gli strumenti ottici appropriati, non solo il mirino e la macchina fotografica, ma quei due indispensabili strumenti che hanno lasciato un segno così profondo nella storia dell'arte, lo specchio convesso e la camera oscura.

Si comprende che l'obiettivo della visita non è tanto quello di trasmettere una conoscenza acquisita ma piuttosto quello di stabilire un contatto tra persone e luoghi che possa portare ad una relazione attiva che sia in grado di trasformare entrambi. Ed in effetti è quello che succede a questo pezzo di città storica che, a partire dalla torre, conosce un processo di trasformazione ad opera dei suoi abitanti e dello stesso Geddes.

### 3. Overlook

Il cittadino/osservatore della città e del territorio a cui Geddes fa riferimento viene invitato a compiere un'esperienza di conoscenza attiva attraverso dispositivi di visione e rappresentazione che rendono intellegibile il reale a partire da un punto di osservazione privilegiato. La sua azione parte dalla consapevolezza che al fine di trasformare il paesaggio (o la sua narrazione, o una qualsiasi narrazione) in un'esperienza comprensibile e comunicabile, si rende necessario operare, contemporaneamente alla risalita ed all'allargamento dello sguardo, una sua (de)limitazione attraverso dispositivi che consentano di riportare l'infinità del paesaggio in una rappresentazione finita benché specchio dell'infinità [Assunto 1973].

Questi dispositivi attraversano la storia dell'architettura, dell'arte e della tecnologia e comprendono gli affreschi paesaggistici all'interno delle ville romane, che aprono lo spazio interno al paesaggio ben prima dell'introduzione della finestra come strumento di messa a distanza, ma anche quelli messi a punto da Brunelleschi, Leonardo o Durer per organizzare un nuovo sguardo sul mondo. Altri e più recenti dispositivi di regolazione dello sguardo sul paesaggio possono essere considerati i belvedere dell'arte dei giardini, le logge, le terrazze, le torri e le fortificazioni che dal '700 in poi perdono progressivamente la loro funzione difensiva e acquistano il ruolo di monumento pubblico, ponendosi come elementi di mediazione tra città e paesaggio [Jacob 2009].

I primi decenni dell'Ottocento sono stati un'epoca rivoluzionaria per la visione sia per la comparsa di diversi apparati scientifici ad essa collegati, ma soprattutto per il cambiamento che è avvenuto dello statuto dell'osservatore [Crary 2013].

Negli anni precedenti il 1850, prima dell'invenzione della fotografia, dall'incorporeo osservatore cartesiano, postulato dalla filosofia occidentale, si è passati all'osservatore dotato di un apparato sensoriale. Sono gli anni in cui si diffondono dispositivi come lo stereoscopio, il caleidoscopio, il fenachistoscopo o il diorama. Oggetti visivi che producono visioni non in modo realistico, bensì secondo le capacità e i difetti visivi dell'osservatore stesso. È in questo momento che si compie la dissoluzione dei modelli classici di osservazione e nasce un nuovo soggetto la cui percezione si basa su sensazioni e stimoli che non dipendono più da un'esatta posizione nello spazio come avveniva per l'osservatore legato al modello prospettico. Afferma Crary [Crary 2013, 28]:

Ma quasi contemporaneamente a questa definitiva dissoluzione di un fondamento trascendentale della visione, emerge una pluralità di mezzi che ricodificano ed irregimentano l'attività dell'occhio, intensificando la sua produttività e impedendo la sua distrazione. Così gli imperativi della modernizzazione capitalista, demolendo il campo della visione classica, generano delle tecniche per imporre l'attenzione visiva, razionalizzare le sensazioni e gestire la percezione.

Negli anni in cui matura l'esperienza dell'Outlook Tower si era nel pieno di questo passaggio e stava già avvenendo quel processo di normalizzazione dell'osservatore all'interno di sistemi di consumo visivo rigidamente definiti. È l'inizio di quella che Guy Debord avrebbe definito *società dello spettacolo* [Debord 2008, 58]:

Lo spettacolo come tendenza a far vedere per il tramite di diverse mediazioni specializzate il mondo che non è più direttamente coglibile (...).

Quelle che Debord chiama *mediazioni specializzate* potevano, fino a qualche decennio fa, ridursi ai media visivi più diffusi: fotografia, cinema e televisione. Da circa un ventennio,

con la comparsa del digitale, il campo si è enormemente differenziato determinando nel rapporto tra soggetto osservatore, mondo reale e modi della rappresentazione una rivoluzione comparabile a quella che ha portato alla caduta degli schemi classici di visione [Ritchin 2012, 5].

I media digitali prediligono l'astrazione, la non linearità, l'asincronia, il balletto dei codici sulla grana, la molteplicità di autori, e soprattutto l'elusione della natura così come l'abbiamo conosciuta, ridefinendo al contempo spazio e tempo.

Questa rivoluzione offre all'osservatore nuove possibilità di entrare in rapporto con il reale modificando l'esperienza e la rappresentazione del mondo e quindi di sé.

Uno degli aspetti rilevati da più parti è che oggi abbiamo a disposizione un'incredibile varietà di macchine visive che se da un lato consentono ad una parte degli abitanti del pianeta di generare, attraverso dispositivi di facile accesso, una miriade di immagini del mondo, dall'altro spostano nuovamente la visione lontano dal corpo dell'osservatore in una molteplicità di punti di vista artificiali (telecamere, scanner, droni, satelliti) che trasformano il mondo in un mosaico di pixel che noi possiamo abitare con l'immagine del nostro corpo o con un'icona che ci rappresenta.

Come nel mito platonico della caverna l'immagine finisce per rimpiazzare il reale e l'uomo aspira a ben figurarvi senza essere più esposto alle vicissitudini dell'esistenza [Ritchin 2012].

Questo guardare contemporaneo, dal quale il rapporto fisico col mondo reale può essere totalmente escluso, non è però l'unico modello possibile.

Di fatto siamo di fronte ad uno scenario che vede svilupparsi (con una velocità che sorprende) un proprio linguaggio ed una forma d'arte specifica, dando luogo ad una narrazione che può modificare la nostra esperienza del mondo.

Sfruttare i media perché ci aiutino a comprendere questo universo in transizione e ad intervenire nella sua evoluzione non è un lusso ma un urgente requisito della cittadinanza, afferma Fred Ritchin nel suo saggio *Dopo la fotografia*.

Nell'Ottocento sono stati i pittori di paesaggio a contribuire alla comprensione di un mondo nuovo. Il paesaggio, la veduta pittorica, sono stati gli strumenti dei quali si è servito Humboldt per trasformare l'uomo di gusto in un osservatore della natura [Farinelli 2003, 44].

Non è certamente possibile immaginare oggi un'Outlook Tower che ricomponga in un'unica visione le prospettive multiple dei nostri sguardi cubisti, ma una ricomposizione è comunque necessaria ed è auspicabile che siano sempre di più le esperienze che sfruttano le potenzialità dei media emergenti per renderci degli osservatori partecipi e consapevoli.

Il mondo dell'arte, della cinematografia, dell'architettura sta sperimentando delle pratiche che vanno in questa direzione.

Tra le sperimentazioni più interessanti vi sono quelle che prevedono una visione aumentata della realtà consentita dall'uso di dispositivi che, attraverso azioni sofisticate di riconoscimento del reale, sovrappongono a quello che vediamo uno o più livelli visivi. Al contrario del *cyberspace* in cui immergersi solitariamente per fuggire dalla realtà, l'immagine aumentata potrebbe contribuire ad un arricchimento del rapporto conoscitivo ed operativo dell'osservatore col mondo reale.

Ad esempio il collettivo giapponese di progetti audiovisivi Salad, utilizzando un Kinect, un iPhone, un proiettore, e un modulo GPS, ha trasformato un viaggio in treno in un'esperienza di realtà aumentata.

Stando semplicemente seduti e guardando il mondo che scorre fuori dal finestrino, è possibile aggiungere cose alla scena esterna: se si tocca più in basso nella finestra l'oggetto apparirà più vicino, mentre toccando più in alto gli oggetti appariranno più lontani. È possibile inserire mongolfiere, aeroplani che volano oltre il treno, uccelli che fanno volare un bambino. Il proiettore rende le immagini trasparenti, in modo da non coprire il paesaggio reale. Il progetto si chiama *Touch the Train Window*, e usa open Frameworks per posizionare le immagini sulla finestra con l'aiuto del Kinect.

Un nuovo ed interessante approccio alla fusione di visibile ed invisibile è *Spellbinder*, un software elaborato nell'Università di Edimburgo, non a caso la stessa città dell'Outlook Tower, che utilizza dispositivi mobili e social network per incentivare un'esplorazione dinamica e partecipata del contesto urbano. *Spellbinder* consente a coloro che visitano la città di inviare le proprie foto ad un database e di ricevere in cambio arte virtuale, elaborata specificamente per quel luogo, che si può sovrapporre all'immagine iniziale.

Allo stesso modo si può vedere cosa esisteva in passato in quel luogo specifico creando un legame tra il passato, il presente ed il futuro, tra il visibile e l'invisibile, tra il reale ed il virtuale.

## Conclusioni

Non si tratta quindi di fuggire dalle immagini in quanto il recupero del senso del luogo, del vissuto e l'uscita dal banale e dal ripetitivo dovrà comunque, se ha ancora motivo di essere, passare attraverso l'immagine paesaggio [Jacob 2009, 120].

Si tratta piuttosto di scegliere tra tutte le pratiche consentite dagli strumenti per la visione quelle che sono in grado di fornirci più esperienza di quella che noi avremmo potuto raccogliere, senza la mediazione dell'immaginale, in un rapporto, diciamo, empirico con la realtà [Maldonado 2007, 57].

Di fatto l'accessibilità ubiqua delle immagini/informazioni e la possibilità che ognuno di noi ha di implementarle, determina una nuova infrastruttura dello spazio e modifica gli strumenti che usiamo per navigare nel mondo e per rappresentarlo [Calvino 2002].

È necessario che noi impariamo ad usare questi nuovi strumenti accanto ai vecchi in quanto la storia dei media non è una narrazione lineare che segue una netta progressione, ed ogni medium, filtrando il mondo secondo le proprie caratteristiche, è in grado di metterne in luce un aspetto [Ritchin 2012].

Come dice magistralmente William Kentridge parlando degli strumenti del pre-cinema ciascuno di questi strumenti è precursore del cinema e sfrutta una caratteristica del nostro modo di vedere, la estrapola dal mondo della visione naturale, dove resterebbe invisibile, e la trasforma in oggetti materiali, producendo infine una visione ricomposta, che cambia sia il nostro senso del mondo sia il nostro senso del sé [Kentridge 2016, 96].

## Bibliografia

- ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini.  
CALVINO, I. (2002). *Mondo scritto e Mondo non Scritto*. Milano: Bompiani.  
CASETTI, F. (2000). *L'Occhio dello spettatore*. Milano: ISU.



- CHABARD, P. (2001). *Outlook Tower, anamorphose du monde*, in *Le visiteur* n.7. Parigi: Société Française des Architectes.
- CRARY, J. (2013). *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*. Torino: Einaudi.
- DEBORD, G. (2013). *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi.
- FARINELLI, F. (2006). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.
- FERRARO, G. (1998). *Rieducazione alla speranza*. Milano: Jaca Book.
- FERRETTI, F. (2010). *Patrick Geddes (1854-1932)*, in M. Schmidt di Friedberg (ed.), *Cos'è il mondo? È un globo di cartone: insegnare geografia fra Otto e Novecento*. Milano: Unicopli.
- GEDDES, P. (1970). *Città in evoluzione*. Milano: Il Saggiatore.
- GHEZZI, E. (1995). *Paura e Desiderio. cose (mai) viste*. Milano: Bompiani.
- GHEZZI, E. (1997). *Stanley Kubrick*. Milano: Il Castoro.
- JAKOB, M. (2009). *Il paesaggio*, Bologna: il Mulino.
- KENTRIDGE, W. (2016). *Sei lezioni di disegno*. Monza: Johan & Levi Editore.
- MALDONADO, T. (2007). *Reale e virtuale*. Milano: Feltrinelli.
- PABA, G. (2013). *Dall'Outlook Tower alla Casa della Città*, in "La nuova città". Firenze: Fondazione Michelucci Press.
- PAVIA, R. (2002). *Babele*. Roma: Meltemi.
- RITCHIN, F. (2012). *Dopo la fotografia*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.



***“Il teatro dal finestrino”. Letture percettive della città diffusa dal treno***  
*“Theatre from the window”: perceptive readings of urban sprawl from the train*

**FABIO COLONNESE**

Sapienza - Università di Roma

**Abstract**

*The ambiguous territory of urban sprawl, the elusive urban hybrid embodying society in constant transition, seems to be resistant to traditional types of urban analysis and has recently been addressed by phenomenological and multidisciplinary enquires. A layered and unpredictable data-base, such territories are generally experienced through railways and highways, which serve as narrative algorithms. Visual perception through the window of a running train reduces the territory to an apparent sequence of scenes, shifting in planes in relation the depth of visual field. This sort of dynamic theatre, which has many similarities with ancient and contemporary media, not only helps to break down the landscape into perceptually structured elements, but translates the experience of travelling into a visual spectacle with precise semantic and rhythmic components.*

**Parole chiave**

Analisi percettiva del territorio, Modello visuale del treno, Percezione in movimento, Paesaggio ferroviario  
 Territory perceptive analysis, Train visual model, Perception in motion, Railway landscape

**Introduzione**

In quanto aporia del modello oppositivo tra città e campagna, la “città diffusa” [Boeri - Lanzani 1992; Colonnese 2003] appare sempre più omogenea, anonima ed esteticamente insignificante. È un territorio che non presenta morfemi abbastanza forti o ricorrenti e che neppure è abitato da comunità sufficientemente coese, stanziali e lungimiranti da formarli in breve tempo. Al di là delle interpretazioni metaforiche, questa situazione ha stimolato approcci fenomenologici e post-ideologici, come quello tentato da Peter Wilson di Bolles+Wilson per leggere il territorio della zona della Ruhr, tra i più urbanizzati al mondo, attraverso piccoli schizzi redatti mentre si spostava lungo le direttrici autostradali (fig. 1). Dai suoi fogli emerge una lunga congerie di artefatti in gran parte industriali che, come i tasselli di un *myriorama* ottocentesco, potrebbero essere liberamente combinati per dare vita a migliaia di sequenze possibili (tutt'altro che pittoresche). Ispirato dagli schizzi dell'architetto britannico, l'autore ha tentato di ripetere l'operazione durante alcuni viaggi in treno da Roma a Napoli (fig. 2). Quello compreso tra le due città è un territorio che decenni di abusivismo edilizio e industriale hanno parzialmente trasformato in quell'ibrida figura di città diffusa, per la quale è difficile parlare di paesaggio, almeno nel senso classico del tema. Allo stesso tempo, la percezione di quel territorio dal finestrino di un treno in movimento, ha suggerito all'autore una riflessione sul potere che tale esperienza ha nello strutturare la visione e nel condizionarne la connotazione semantica, e sulla possibilità di utilizzarlo nell'orientare la conoscenza e la valorizzazione di un territorio. Se, come suggerisce Wilson, un territorio a misura di infrastruttura, eterogeneo e densamente abitato come «l'Eurolandschaftland può essere meglio compreso usando il

FABIO COLONNESE

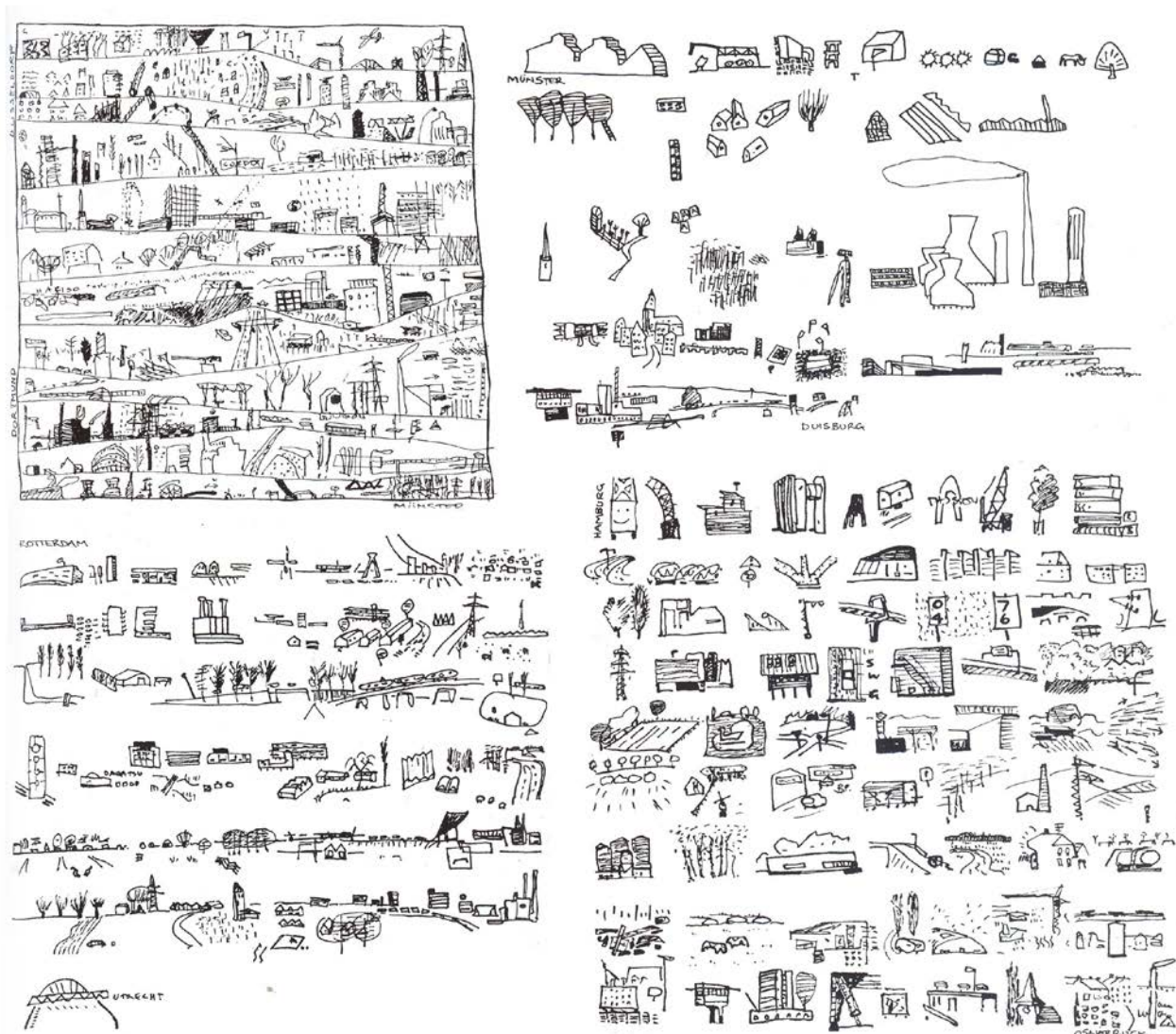


Fig. 1: Peter Wilson (Bolles+Wilson), *Eurolandshaftland*, 1990s (Richter 1997).

linguaggio dei modi e dei menu del computer (cut-out – format – help – copy – pattern – transfer – shift – index, etc.)» [Richter 1997, 64] allora, riferendoci alla metafora elaborata da Lev Manovich [1999], lo si potrebbe definire come un “data base” che raccoglie e organizza in modo complesso gli strati e i materiali della città diffusa. In questa metafora, i tracciati stradali e ferroviari costituiscono invece l’“algoritmo”, la modalità narrativa principale con cui tali materiali vengono navigati ossia percepiti in movimento.

Il tracciato ferrato taglia spesso in modo arbitrario campi, strade e interi centri abitati, offrendone una visione inedita, imprevedibile, intima, spesso rivelatoria di fenomeni invisibili dalla città, come gli alloggi di fortuna e gli orti urbani che sorgono a ridosso dei binari.

Negli anni in cui Kevin Lynch [2004, 68-78] analizzava il potere strutturante dell’esperienza urbana lungo le direttrici percettive, l’autostrada ha cominciato ad essere studiata «come una entità estetica, un oggetto scultoreo o architettonico» [Pushkarev 1960-61, 8] in



Fig. 2: Appunti grafici del paesaggio da Roma a Caserta, 2003 (disegno dell'autore).

relazione alla visione in movimento che favorisce specifiche interpretazioni paesaggistiche del territorio. Sebbene l'estetica della mobilità sia divenuta, negli ultimi decenni, oggetto di documentari, corsi universitari e ponderosi saggi, ancora poca attenzione è stata dedicata al potenziale estetico e narrativo dello sguardo dal treno, soprattutto in relazione ai contesti territoriali più ambigui.

### 1. La percezione del territorio dal treno

I viaggi in treno, nell'ambito dello sviluppo dei mezzi di comunicazione e di una loro sempre più diffusa accessibilità, hanno trasformato radicalmente l'esperienza comune dello spazio e del tempo [Schloegel 2009]. Dato che la riduzione temporale degli spostamenti venne generalmente percepita e descritta come contrazione spaziale e geografica, essi "hanno prodotto non solo nuove forme di mobilità personale, ma definendo i contorni, i parametri e le possibilità di questa esperienza, hanno contribuito a plasmare il modo con cui pensiamo a noi stessi come individui e società urbanizzate" [Revill 2012]. Nodi maggiori e minori lungo la rete ferroviaria hanno dato vita ad un ampio repertorio di opportunità di incontro e scambio di culture e società, condannando le secolari fortificazioni urbane e ri-orientando lo sviluppo dell'urbanizzazione verso modelli atipici. Nella interpretazione di Marc Auge [Auge 1993], l'intero treno costituirebbe un "non-luogo", una sorta di "limbo spaziale" in movimento tra luoghi differenti. D'altro canto, lo sconcerto sollevato dai primi vagoni, realizzati in una avanguardistica architettura di ferro e vetro per garantire resistenza e luminosità, venne combattuto da ingegneri e arredatori facendo ricordo a familiari scenografie domestiche, come dei veri *intérieur* [Teyssot, 2000] su ruote. Mentre i treni americani si ispirarono alla disposizione dei viaggiatori nei battelli, in quelli europei si seguì il modello a salone o, più pedissequamente, la disposizione a sedili contrapposti delle carrozze. Così nasce lo scompartimento, teatro di infinite scene di film (fig. 3), che dopo aver ispirato la ricerca dell'*Existenzminimum*, appare oggi una figura della nostalgia, nella prospettiva di James Stirling per il Lingotto [Dal Co - Muirhead 1990] (fig. 4) o negli interni del Minnaert di Neutelings e Riedijk a Utrecht.

Oggi il treno è 'a room with a view' attraverso cui «ogni giorno, viaggiando su strade e binari, milioni di persone esperiscono i cambiamenti della città e della campagna»



Fig. 3: Il modello visuale del finestrino del treno al cinema. Dall'alto al basso: Hitchcock, A., *Strangers on a Train*, 1951; Campbell, M., *Casino Royale*, 2006; Yates, D., *Harry Potter and the Deathly Hallows*, 2010; Henckel von Donnersmarck, F., *The Tourist*, 2010.

[Houben, Calabrese 2003] ma spesso con modalità di cui non sono consapevoli. Innanzitutto il "moto rettilineo uniforme": treno si sposta ad una velocità variabile ma tendenzialmente alta e costante per lunghi tratti, e si ferma solo nelle stazioni, in prossimità dei centri abitati. Si muove su binari dritti o con raggi di curvatura molto ampi, che saltuariamente consentono a chi sta dentro di vedere gli ultimi vagoni del treno in curva. Altrimenti il volume esterno del treno è invisibile e conta solo il suo interno.

Il treno si muove lungo traiettorie orizzontali o scarsamente inclinate. La strada ferrata "liscia, piana, dura e dritta" ha sempre costretto gli ingegneri ad adottare trincee, terrapieni, gallerie e viadotti per adattarne il passaggio alla morfologia naturale. Così mentre il sistema treno-binari diviene un filtro tra il viaggiatore e il paesaggio, che ne riduce indirettamente la sua relazione col suolo naturale, il suo percorso costituisce una sorta di riferimento orizzontale rispetto al variare della morfologia del terreno, che ne accentua il movimento relativo apparente del territorio che attraversa. La forma e l'organizzazione del vagone condizionano fortemente l'esperienza del territorio. Il punto di vista del viaggiatore è più alto di quello che si può sperimentare in mezzi di trasporto come l'automobile, sia per l'altezza del piano di calpestio del vagone, sia per il rilevato che ospita i binari. La posizione dei sedili paralleli al finestrino, induce una percezione del territorio compresa tra la direzione trasversale al senso di marcia e quella orientata di  $\frac{3}{4}$ , a  $45^\circ$  rispetto al piano del finestrino. Il campo visivo può essere assai profondo ma è generalmente limitato nell'ampiezza dalla cornice del finestrino.

Osservando le carrozze passeggeri adottate dalle Ferrovie dello Stato, oltre alle grande varietà di soluzioni interne nel rapporto tra corridoi e sedute, si nota una variazione nella



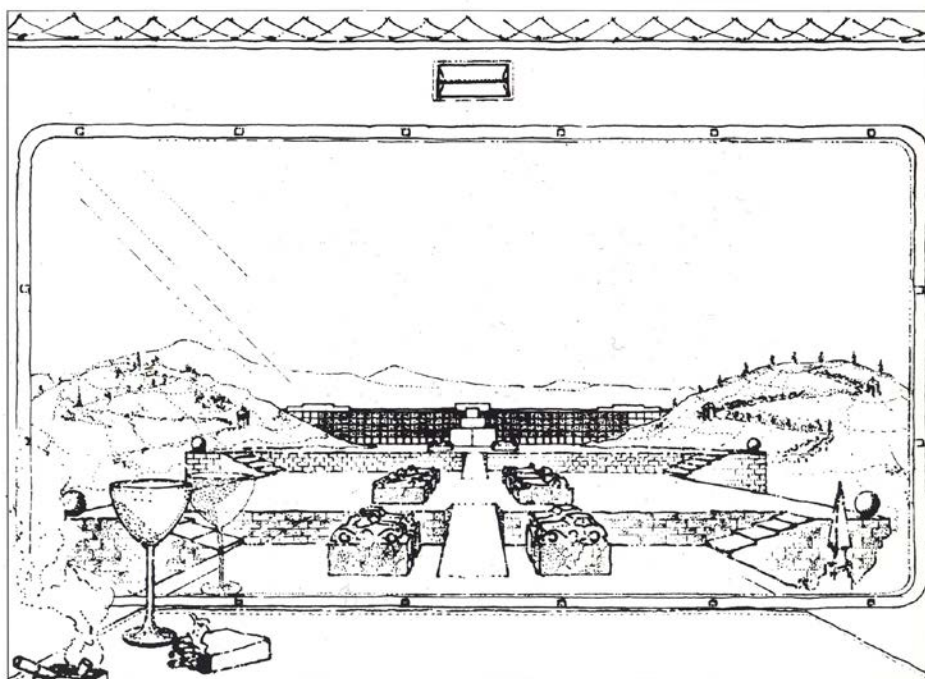


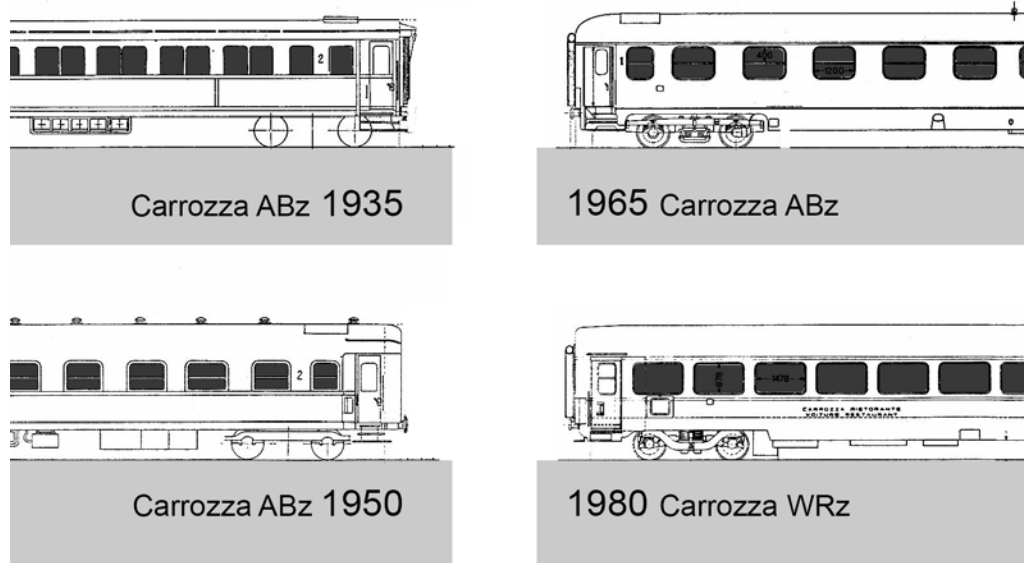
Fig. 4: J. Stirling, *Progetto di riqualificazione del Lingotto a Torino*, 1983. *Vista dal treno* (Dal Co - Muirhead 1990).

proporzione dei finestrini (fig. 5), che sembra seguire quella parallela dei formati cinematografici e televisivi (fig. 6).

I finestrini passano negli anni da un formato rettangolare ad asse verticale (70x85 cm della carrozza ABz degli anni trenta), ad un formato pseudo-quadrato (100x85 cm del carrozza ABz degli anni cinquanta), fino a raggiungere un formato "panoramico" (148x88 cm del vagone ristorante dei primi ETR in uso negli anni ottanta). Certamente, la "visione panoramica" consentita da tali finestrini, peraltro apprezzabile solo in particolari condizioni di affollamento e illuminazione, è molto diversa da quella concessa dai finestrini ad asola.

Tale visione avviene comunque dietro ad un vetro generalmente sigillato, che annulla le componenti acustiche esterne, mentre sospensioni, sistemi di isolamento acustico e materiali di rivestimento morbidi attenuano urti e vibrazioni. Se nel viaggio in carrozza, "l'esperienza viva dei nostri sensi non lasciava adito a dubbi circa la nostra velocità", come scriveva Thomas de Quincey [1897, XIII, 283], oggi in treno perfino l'aria è filtrata ed esce impercettibilmente da bocchette invisibili, mentre la sua temperatura viene regolata all'occorrenza. Il viaggiatore non percepisce il terreno ma sembra scivolare.

Gli elementi del territorio scorrono come immagini in modo differenziato sul vetro del finestrino. Nel gioco instaurato dalla loro profondità relativa, gli elementi più vicini al treno letteralmente si dissolvono. In un primo tempo, i pali del telegrafo, circa trenta al miglio, erano le mete che scandivano otticamente la velocità, ma con l'aumentare di questa essi scorrono apparentemente ad una velocità che non ne permette una percezione distinta, a meno di non seguirli deliberatamente con la testa, perdendo di vista tutto il resto, naturalmente. Viceversa, le quinte più distanti appaiono ferme o quasi, fornendo uno sfondo stabile sul quale lo sguardo tende spesso a "riposarsi". Lungo le quinte intermedie si assiste invece al rapido susseguirsi di elementi, i soli che indicano l'effettivo movimento



*Fig. 5 L'evoluzione formale e proporzionale dei finestrini in alcune carrozze adottate dalle Ferrovie dello Stato (elaborazione dell'autore).*

del treno e offrono indizi sulla sua velocità di marcia. Su di loro si posa con più frequenza lo sguardo, alla istintiva ricerca di un centro intorno al quale strutturare gli elementi più sfuggenti o anonimi.

Ovviamente, l'immersione nel paesaggio esterno può essere disturbata dall'arrivo repentino di una galleria o da improvvisi cambi di luminosità che trasformando il finestrino in uno specchio, ricordano all'osservatore il proprio tempo e spazio. In questi casi, seppur per pochi istanti, il corpo e le sue esigenze riprendono il sopravvento nella coscienza, così come pure quando il viaggiatore, alzandosi, è costretto a rincorrere un precario equilibrio appoggiandosi alle poltrone. D'altro canto, anche queste interruzioni e pause entrano a far parte dello spettacolo scandendolo ritmicamente, insieme ad altri elementi strutturali. È il caso delle stazioni, che fissano i tempi o gli "atti" della visione, all'interno del quale si possono distinguere le pause dettate dai passaggi in galleria e gli "acuti" offerti dalle emergenze territoriali. Il tutto viene ulteriormente declinato da ciò che accade all'interno della carrozza: il passaggio del controllore, le pagine sfogliate, i messaggi che giungono sul telefono, le risate dei vicini.

## **2. Considerazioni sul modello visuale ferroviario**

Per le condizioni sopra descritte, la visione dal treno del territorio induce nel viaggiatore/osservatore un certo senso di statica sospensione. La comoda immobilità offerta al suo corpo dalle poltrone gli consente di concentrarsi sul panorama esterno e cogliere la sequenza di immagini "proiettate" sullo schermo del finestrino. Isolato da tutti gli stimoli fisici del moto in corso, il viaggiatore si dimentica di trovarsi su un treno ed è portato piuttosto ad interpretare in movimento il mondo esterno al finestrino. È così per Verlaine, che scrive: «Il paesaggio inquadrato dai finestrini/Corre furiosamente, e pianure intiere/Con acqua, grano, alberi e cielo/Sprofondano nel turbine crudele/Ove cadono gli



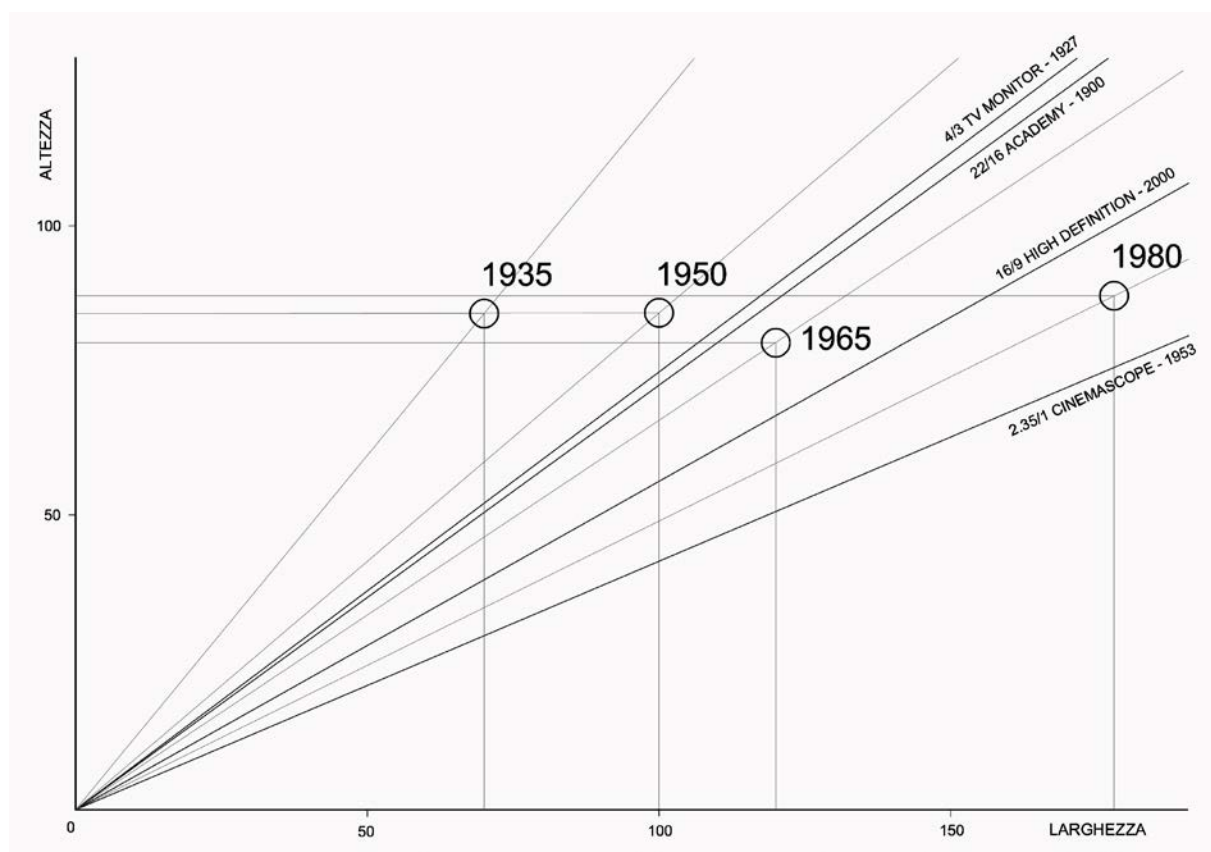


Fig. 6: Confronto tra le proporzioni dei finestrini delle carrozze della figura 4 e i più diffusi rapporti di aspetto televisivi e cinematografici (diagramma dell'autore).

esili pali del telegrafo» [Verlaine 1870]. È così per Mallarmé nel 1875, che accomuna il viaggio in treno a uno spettacolo a teatro o una visita in biblioteca. «Il paesaggio di cui si entra così in possesso si trasforma in spettacolo. Esso fa parte della linea ferroviaria come il palcoscenico fa parte del teatro» [Schivelbusch 1988, 42].

La crescente velocità di crociera aveva fatto sparire il primo piano che ancora legava prospetticamente l'osservatore al campo profondo della sua percezione, introducendo un nuovo modo di guardare, che Wolfgang Schivelbusch ha definito "panoramatico". «Il paesaggio che viene visto in questo modo non è più vissuto in maniera intensa, in quanto aura [...] ma in modo fuggevole, impressionistico, panoramico appunto» [Schivelbusch 1988, 201] o quanto meno "distratto", per riprendere una definizione di Benjamin. Esso alimenta col tempo una certa indifferenza nei confronti del paesaggio esterno, che diviene un insignificante e noioso intermezzo tra partenza e destinazione, da dimenticare dietro a libri e giornali. Allo stesso tempo, lo sguardo dei viaggiatori inizia ad alimentarsi di nuovi media visuali, il cinema anzitutto, che forniscono nuove chiavi di lettura coscienti e incoscienti allo spettacolo del paesaggio dal treno.

Esperienze come «il dipinto panoramico, i panorami teatrali in movimento e la (stereo) fotografia, trasportano il pubblico/spettatore in una dimensione virtuale. L'immagine in movimento del cinema, della televisione e dei video, ma in seguito anche dei dispositivi tecnologici più interattivi come la realtà virtuale, possono essere considerati come sviluppi

in cui lo sguardo virtuale - già noto dalla pittura e dalla fotografia - si rimette in movimento» [Verhoeff 2007].

Il vetro del finestrino generalmente piatto ripropone il modello fondamentale della finestra albertiana definito operativamente da Leon Battista Alberti e altri artisti nel corso del XV secolo. Questo medium così familiare al suo vissuto quotidiano fatto di tv, computer e smart-phone, attiva il suo “sguardo virtuale” alimentatosi nei secoli di simili modelli visuali come – andando a ritroso – i videogiochi a scorrimento orizzontale, la carrellata del cinema, il praxinoscopio o il panorama portatile.

L’esperienza dello sguardo in movimento e dello sguardo virtuale si fondono nella percezione del territorio dal treno. «Lo spettatore (cinematico) non si muove realmente – la testa e il corpo rimangono relativamente immobili (...): mentre lo sguardo mobilitato diviene più virtuale, gradualmente coinvolge sempre meno la mobilità fisica, fino a localizzarsi all’interno dei confini di una cornice» [Friedberg 2006, 12]. La deprivazione sensoriale accentua il carattere ottico e mentale dell’esperienza e favorisce associazioni con immagini e suggestioni provenienti dall’immaginazione o dagli eventi che si svolgono all’interno del vagone.

Senza dover scomodare la *Rhythmanalysis* di Lefebvre [Walken 2012], è evidente che anche il ritmo del viaggio contribuisce a evocare media non più solo visivi ma sonori: se una volta un viaggio in treno richiedeva un impegno psico-fisico e prevedeva tempi e ritmi degni di un’opera lirica o di un romanzo russo, oggi la sua semplicità e frammentazione fanno pensare più ai quotidiani, ai video musicali, ai videogiochi e alle chat, che infatti sono i principali passatempi dei viaggiatori più annoiati.

Mentre il corpo immobile evoca l’esperienza fisica di uno spettacolo a teatro o al cinema, la visione diviene sempre più uno spettacolo, una messa-in-scena il cui potenziale narrativo risiede tanto nella coscienza dell’individuo che nella sequenza di eventi, ovvero in funzione di ciò che appare prima e dopo. L’aspetto interessante è che «la scena suggerisce che tutto quello che accade nella cornice è legato, che forma una unità» [Verhoeff 2007]. Già George Simmel aveva individuato in questo principio di delimitazione una chiave fondamentale per la costituzione di un paesaggio. Qui esso appare ancor più significativo perché è la inconsapevole consuetudine a modelli visuali collettivi a sostituirsi all’atto ancestrale del pittore che produceva – concettualmente e materialmente – il paesaggio attraverso il suo farne opera d’arte [Simmel 2004].

## **Conclusioni**

La percezione visiva attraverso il finestrino del treno in movimento riduce il territorio attraversato ad un teatro di quinte che scorrono in modo differenziato in funzione della profondità di campo. Sebbene spesso assi piatto e ripetitivo, anche il territorio della città diffusa sembra muoversi e “danzare” attorno allo spettatore apparentemente immobile, riproponendo una specie di ritorno all’atavico antropocentrismo tolemaico. Il finestrino, sempre più “panoramico”, funziona come uno schermo che, in virtù della deprivazione sensoriale e del ritmo indotto da pause ed accelerazioni, attiva uno “sguardo virtuale” alimentato inconsciamente dall’abitudine a rappresentazioni e media molto diversi. Il territorio diviene potenzialmente uno spettacolo messo in scena dall’azione connotativa dell’osservatore, che sostituendosi all’artista, getta le basi per la sua trasformazione in paesaggio. E in virtù della cultura di massa visiva largamente condivisa dai viaggiatori, è

plausibile pensare a questo fenomeno come ad un possibile punto di partenza per una “ri-semantizzazione” condivisa del territorio.

Questo tipo di lettura “vicina” e “distante” al tempo stesso, strutturalmente unificata dal *visual frame*, dalla visione “panoramatica” e dagli occasionali fuochi che appaiono lungo le quinte intermedie, offre l'opportunità di superare la visione della “terra di mezzo” per frammenti e componenti elencate e può restituire struttura e centralità, seppur occasionali, attorno a cui rifondare un luogo, anche in virtù delle libere e immaginifiche associazioni di cui è “vittima” lo spettatore sul treno. Questa opportunità teatrale può essere letta sia in chiave prettamente analitica, studiando le condizioni che favoriscono e quelle indeboliscono questa lettura paesaggistica del territorio, sia in chiave progettuale, affidando agli architetti il ruolo di regista nel comporre le scene viste dal treno in funzione della sequenza con cui esse vengono percepite.

### Bibliografia

- AUGÉ, M. (1993). *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- BOERI, S. - LANZANI, A. (1992). *Gli orizzonti della città diffusa*. In «Casabella», 588, pp. 44–59.
- COLONNESE, F. (2003). *Terra di mezzo: la rappresentazione del territorio intermedio*. In *Materia e Geometria* 11, 2, pp. 889–893.
- DAL CO, F., MUIRHEAD, T. (1990). *I Musei di James Stirling Michael Wilford and Associates*. Milano: Electa.
- DE QUINCEY, T. (1897). *The Collected Writings*. London.
- FRIEDBERG, A. (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HOUBEN, F. - CALABRESE, L. M. (2003). *Mobility: A Room with a View*. Rotterdam: NAI Publishers.
- LYNCH, K. (2004). *L'immagine della città*. Padova, Marsilio.
- MANOVICH, L. (1999). *Database as Symbolic Form*. In «Millennium Film Journal», 34.
- PUSHKAREV, B. (1960-61). *The Esthetics of Freeway Design*. In «Landscape», 10, pp. 7-15.
- REVILL G. (2012). *Railway*. London: Reaktion.
- RICHTERS, C. (1997). *Bolles + Wilson: neue Bauten und Projekte*. Basel: Birkhäuser.
- SCHIVELBUSCH, W. (1988). *Storia dei viaggi in ferrovia*. Torino: Einaudi.
- SCHLÖGEL, K. (2009). *Leggere il tempo nello spazio: saggi di storia e geopolitica*. Milano: Bruno Mondadori.
- SIMMEL, G. (2006). *Saggi sul paesaggio*, a cura di SASSATELLI, M. Roma: Armando.
- TEYSSOT, G. (2000). *Soglie e pieghe. Sull'intérieur e l'interiorità*. In «Casabella», 681, pp. 26–35.
- VERHOEFF, N. (2007). *Panorama Behind Glass: Framing the Spatial and Visual Design of Highways*. [http://web.mit.edu/comm-forum/mit5/papers/Verhoeff\\_PanoramaBehindGlass\\_MiT5.pdf](http://web.mit.edu/comm-forum/mit5/papers/Verhoeff_PanoramaBehindGlass_MiT5.pdf).
- WILKEN, R. (2012). *Seen from a Carriage: A Rythmanalytic Study of Train travel and Mediation*. In *Trains, Culture, and Mobility: Riding the Rails*, a cura di FRASER, B., SPALDING, S. Plymouth: Lexington Books, pp. 91–115.



## ***Forma, rappresentazione e luogo. Il racconto dell'immaginario urbano di Perugia fra figurazione e tendenziosità narrativa***

*Form, representation and place: the story of the urban imaginary of Perugia between figuration and narrative bias*

**MARCO FILIPPUCCI**

Università degli Studi di Perugia

### **Abstract**

*The study focuses on the analysis of the imaginary (city) of Perugia, graphic novel of six hundred years of history that shows the deep bond between the 'representation of the form' and the 'form of representation'. The harmony of a rich and paradigmatic production of urban iconography reveals, in the reading of his clear evolution marked by small changes rather than abrupt leaps of inventiveness, the tendentiousness of representation, clearly subject to the ideological needs. The demarcation of the architectural polarities is interpreted through an analysis based on the primitive algorithms of the point and the line. Accordingly with the gestalt interpretation, the artistic research of the Bauhaus and the Lynchian memory, therefore are revealed the implicit connections between the 'representation of the place' and the 'place of representation'.*

### **Parole chiave**

Immagine della città, rappresentazione, mappa, immaginario, Perugia  
Image of the city, representation, map, imaginary, Perugia

### **Introduzione**

Il disegno è un'azione che ferma l'immagine del luogo nel dinamismo interpretativo del valore dei segni. Come frame di un video, nell'evoluzione della città che muta gradatamente attraverso piccole alterazioni più che mediante bruschi salti di inventiva, la sistematicità di tali raffigurazioni svelano, *ex post*, la narrazione del significato dei luoghi, dell'azione di variazione del tempo nello spazio. La rappresentazione ha, quindi, un ruolo centrale principalmente per due motivi: per la sua valenza testimoniale, il suo potere di fissare nel tempo l'immagine, e per le sue potenzialità sintetiche, la capacità di fare emergere selettivi elementi.

Il legame fra immagine e immaginario è scontato nella direzione che dalla forma si determini la rappresentazione, forse meno esplicito nell'indiretto condizionamento dell'immagine rappresentata sul valore della forma stessa, che diventando figura, entra nella sfera del mito, del plusvalore del contenuto. Il disegno, e soprattutto la sua ripetizione, carica la forma urbana di una definizione che difficilmente potrà essere poi scrollata di dosso. Il disegno si mostra capace di selezionare gli elementi principali del paesaggio, anche al di là dell'aspetto percettivo reale. L'immagine della città fermata nella rappresentazione non è allora solo uno specchio di una concettualizzazione del luogo, ma «espressione di un modo di pensare e di vedere che entra nella componente architettonica» [De Fiore 2004, 21]. L'immaginario diviene così luogo di verifica della lettura del luogo e del suo spirito, testi disegnati che 'ripresentano' la realtà con una forma nuova, filtrata dagli occhi, dalla mano, dalla razionalità, dal sentimento.



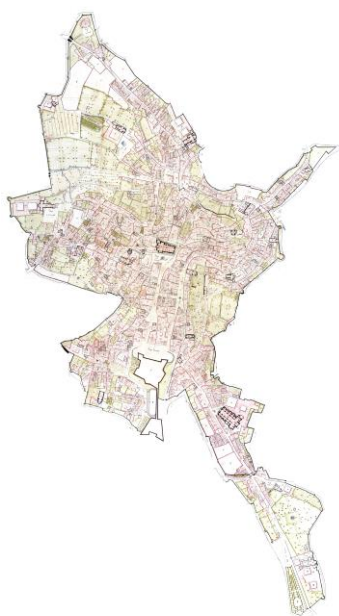


Fig. 1: Perugia. Ricomposizione del Catasto Gregoriano dell'Archivio di Stato di Perugia, 1835-1870.

Fig. 2: Perugia. Ricomposizione dell'Ortofoto del 1995 (Comune di Perugia).

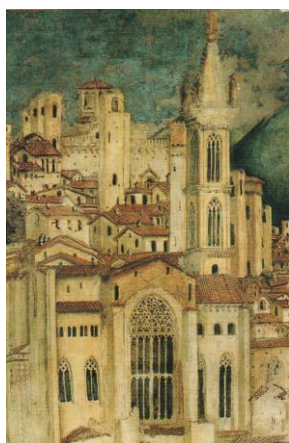
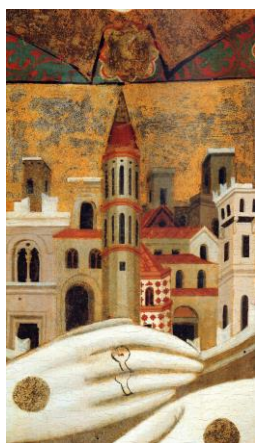


Fig. 3: Meo di Guido da Siena, Perugia, 1317. (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria).

Fig. 4: Benedetto Bonfigli, Prima traslazione delle reliquie di Sant'Ercolano alla basilica di San Pietro, 1461-1466, particolare. (Perugia, Palazzo dei Priori, Cappella di Palazzo dei Priori).

Fig. 5: Benedetto Bonfigli, L'assedio di Totila a Perugia e il ritrovamento di Sant'Ercolano, 1461-1466. (Perugia, Palazzo dei Priori, Cappella di Palazzo dei Priori).

## 1. Primi modelli della forma urbana nell'immaginario pittorico

Le prime testimonianze grafiche inerenti Perugia possono essere estrapolate dalle raffigurazioni medievali, dove la città posta esclusivamente nello sfondo è in realtà più di una semplice quinta urbana, esplicitazione di un luogo che acquista il valore simbolico della *Civitas* che qui si rispecchia. La prima immagine della città è ascrivibile a un pannello del XIV secolo del *Polittico di Montelabate* di Meo di Guido da Siena, dove è raffigurato





Fig. 6: Berto di Giovanni, Gonfalone per la Peste, 1526 (Perugia, Cattedrale di San Lorenzo).

sant'Ercolano che tiene in mano la città. Nello stenogramma, basato sull'antica formula della *dedicatio*, la rappresentazione è segnata dal suo contenuto, dal parallelismo fra la piazza e la *Civitas* [Grohmann 1981, 32]. L'immagine della città si basa sull'individuazione e identificazione degli elementi urbani fondamentali che permettono la riconoscibilità del luogo e la sua lettura, individuate, dai primordi, della rappresentazione nella chiesa, nel palazzo e nella torre.

Nello studio dell'immaginario ai suoi primordi eccelle l'opera del pittore perugino Benedetto Bonfigli, imperniata sulla rappresentazione del suo paesaggio urbano natale. Gli affreschi e i suoi gonfaloni fanno emergere gli elementi tipici, con più maturità posti con realismo nella forma urbana percepita. Si apre da qui un filone che continua in altre rappresentazioni, come nei gonfaloni di Giannicola di Paolo Manni (1494), del Perugino (1501) e di Berto di Giovanni (1526), attenta rappresentazione all'immagine della città. Sono ritratti del reale, ma senza una visione completa della città, perché essa è intesa come insieme di luoghi, ognuno caratterizzato da un suo aspetto, da una sua misura. Il punto di vista è sempre dal basso, dall'altezza dell'uomo e solo successivamente si innalzerà per leggere l'unitarietà di ciò che la visione percepisce nel tempo.

## 2. Primi modelli della forma urbana nell'immaginario cartografico

Come ben raccolto nel volume di Francesca Romana Cassano [Cassano 1990], alla sua nascita l'immaginario urbano si sviluppa con una certa indifferenza del rapporto fra forma e immagine: nel *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, edito a Norimberga nel 1493, Perugia [Schedel 1491, XLVIII], Napoli [XLII], Siena [LXXX], Milano [CCXCI], Verona [XLVIII], Ferrara [XLIX] e Damasco [XXIII] hanno la stessa raffigurazione [de Seta 2000, 98], ricomposizioni di immagini realistiche dove «una somiglianza simula una vera e propria corrispondenza» [Quici 1996, 128].

Alla metà del Cinquecento il tema comincia a ritrovare le prime corrispondenze che hanno una natura prettamente percettiva. Fra le prime rappresentazioni realistiche si può annotare la pianta di Francesco Valegio [Valegio 1572, c7v], inserita in una serie di 244 piante, elaborazione grafica in realtà poco studiata forse per l'elementarità dei suoi tratti.



Fig. 7: Perugia (ma anche Napoli, Siena, Milano, Verona, Ferrara, Damasco), in Schedel, *Liber Chronicarum*, 1493.

Secondo un approccio figurativo, la sua grezza espressività si esplicita come uno dei più chiari processi di rimemorazione grafica. Similare è la stampa di Pietro Bertelli (Bertelli 1616, 177), dove però prevale un senso di organizzazione e di geometria. Sin dai primi disegni emerge la centralità del tema della veduta, della *vue a vol d'oiseau*, intesa non scientificamente, ma come ricerca dell'esaltazione della forma che necessita però di porre in alto l'occhio, l'osservatore che deve estraniarsi dal suo contesto per ricostruirlo. Le prime immagini della città, anche nella loro storicità, hanno comunque un duplice ruolo, esaltano determinati connotati e al contempo indirizzano lo sviluppo futuro verso un piano ideale. Le rappresentazioni, infatti, pur non essendo somiglianti, sono comunque verosimiglianti; pur non descrivendo la realtà in modo scientifico, ne sanno cogliere gli aspetti determinati.

Diverse sono le rappresentazioni che nascono da occhi stranieri, pieni di immagini di luoghi esperiti nei loro viaggi. Provenienti quasi esclusivamente dall'Europa settentrionale, la loro cultura porta a disegnare il luogo con una profonda attenzione per il paesaggio, inteso come una vera e propria categoria estetica. In *Perusia gratum musis in Tuscia*





Fig. 8: Francesco Valegio, Perugia, 1572.

Fig. 9: Rielaborazione della forma urbana di Pietro Bertelli, 1599.

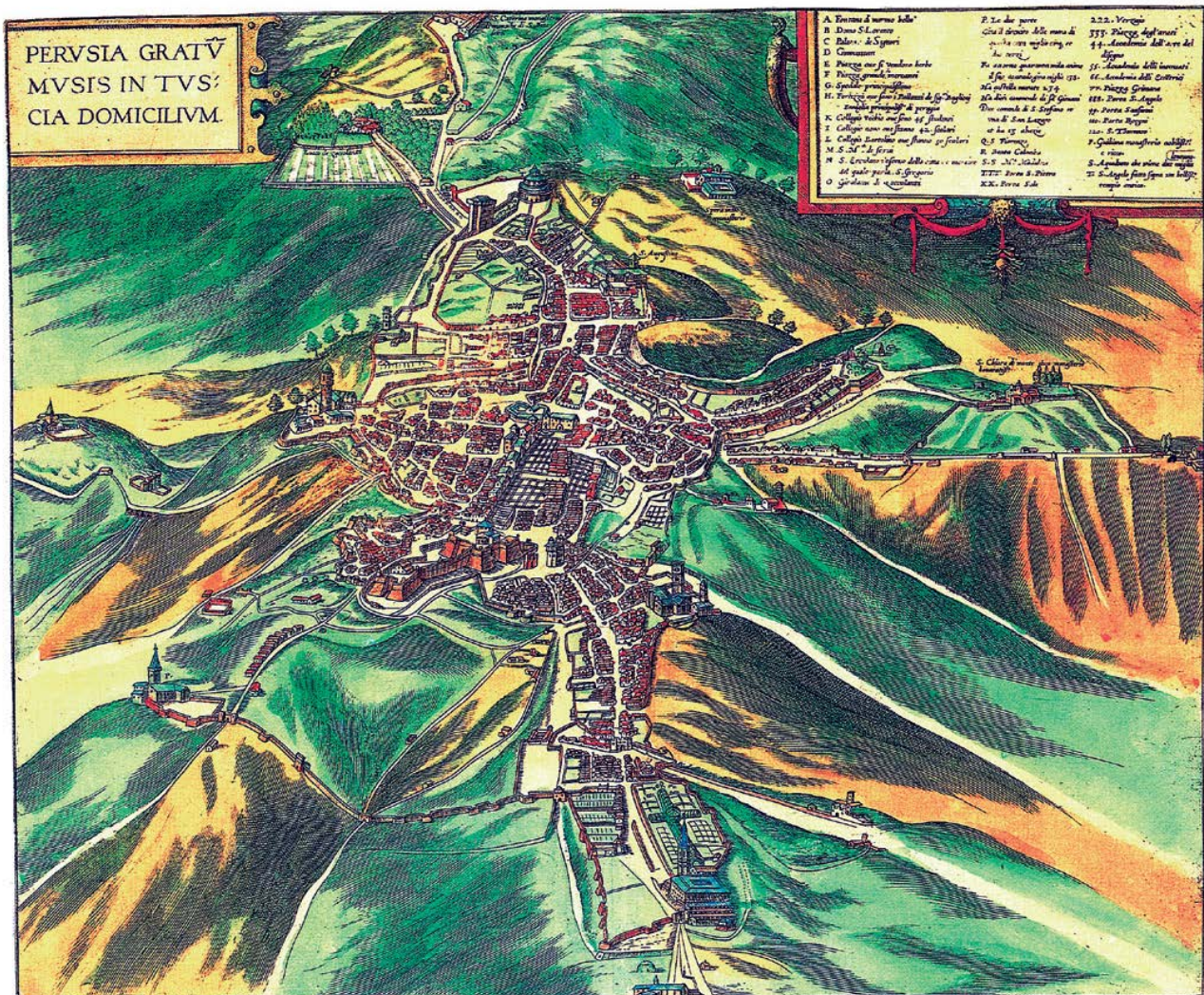


Fig. 10: Georg Hoefnagel, Perusia gratum musis in Tuscia domicilium, in Civitate Orbis Terrarum, 1574.



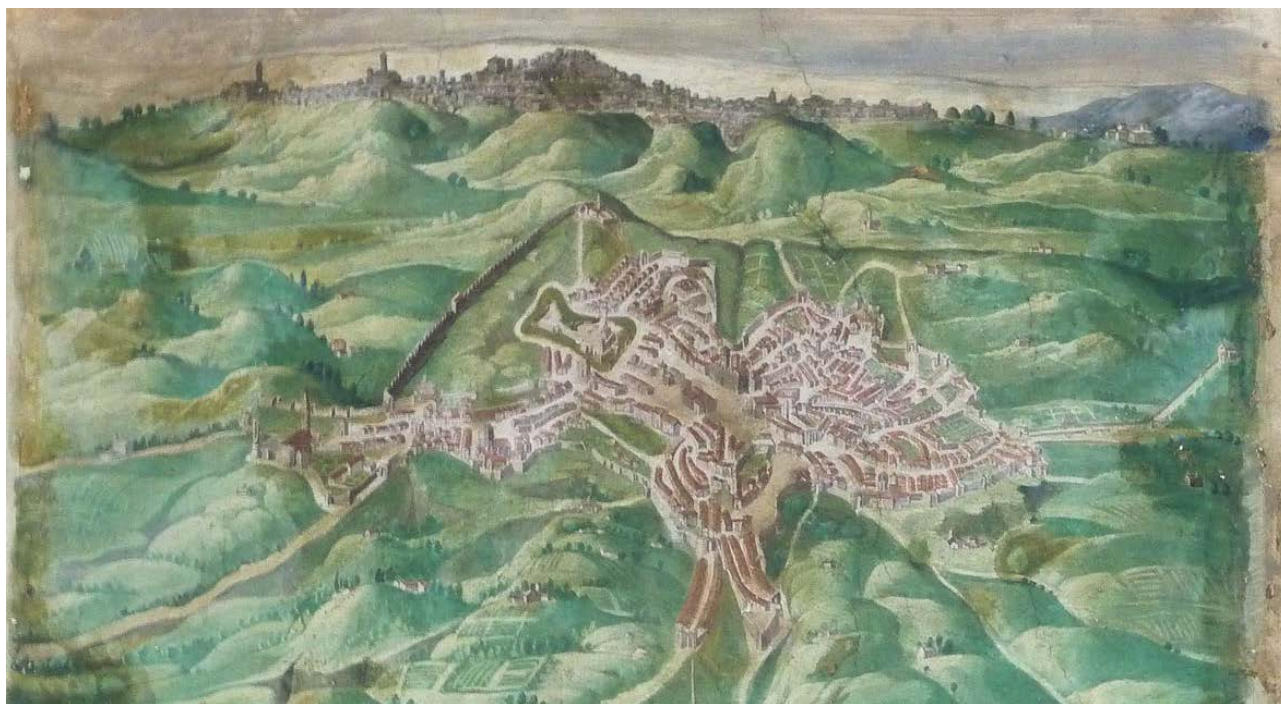


Fig. 11: Egnatio Danti, *Perusiae Augustae. Chorographia*, 1581-1582 (Galleria del Belvedere in Vaticano).

*domicilium*, mappa probabilmente redatta da Georg Hoefnagel e contenuta nel *Civitates Orbis Terrarum* (1572), si trova uno dei due modelli rappresentativi che, insieme ai disegni del Danti, segna la storia dell'immaginario locale. Per la prima volta, per l'accuratezza rappresentativa, si può presupporre l'esistenza di un rilievo planimetrico, una vista a volo di uccello che interpola da un lato la ricerca di veduta prospettica e dall'altro l'astrazione della forma. Al centro c'è, comunque, la ricerca del «piacere dell'occhio», una rappresentazione che possa soddisfare gli aspetti percettivi e le esigenze di comprensione, primordiale genesi di un futuro interscambio fra vedutisti e topografi, luogo di convivenza fra «l'analiticità del rilievo e l'intenzionalità del ritratto» [de Seta 2000, 18].

Nelle vedute si rappresenta, quindi, ciò che si sa e non ciò che si vede, una ricerca di visione che sostituisce (e non imita) la realtà [Vernant 1982, 124-125]. Gli elementi caratteristici evidenziati nel cartiglio testimoniano la tendenziosità della selezione, con il risalto sì dei monumenti principali, ma anche delle singolarità che potrebbero interessare uno straniero, in particolare i palazzi universitari, i tre principali collegi di ospitalità e le tre accademie presenti, selezione all'interno del sintetico quadro delle 25 singolarità elencate finalizzata probabilmente a una promozione *ante litteram* dell'immagine urbana. A tale modello faranno riferimento le successive carte di Jodocus Hondius [Hondius 1627, 189] e la più riuscita carta a colori di Jan Jansson [Jansson 1657], autori che gravitano come il loro riferimento nel bacino nordico dell'Europa e che non si discostano molto dall'interpretazione protratta.

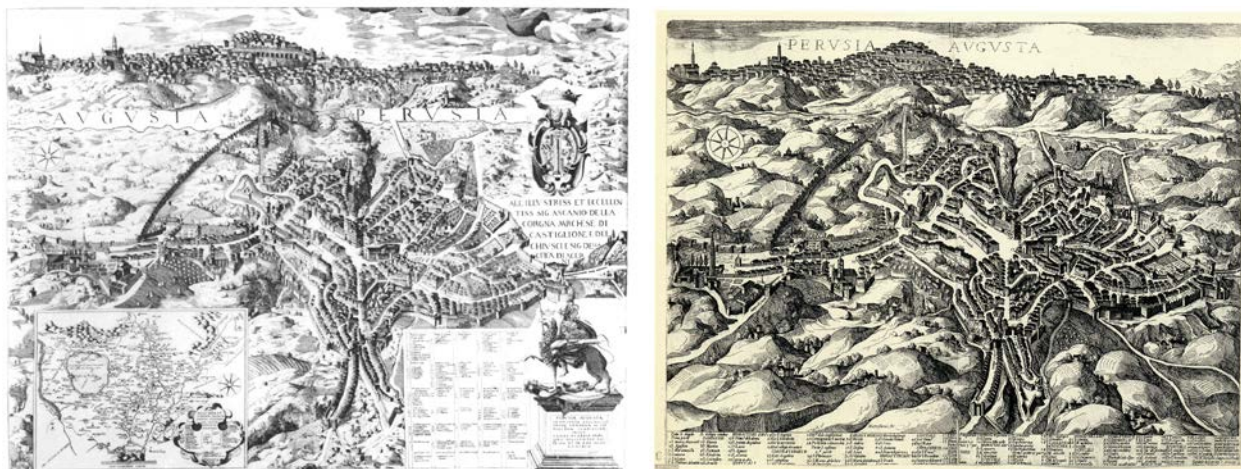


Fig. 12: Livio Eusebi, *Augusta Perusia*, 1602.

Fig. 13: Matteo Florimi, *Perusia Augusta*, fine XVI - inizio XVII secolo.

### 3. Dalla Perugia di Danti alle immagini del Werner

Dal punto di vista locale, il riferimento nodale che segna la storia dell'immaginario perugino è Egnatio Danti e la sua *Perusiae Augustae. Chorographia* (1581-1582), affresco geografico nella Galleria del Belvedere in Vaticano [Gambi Pinelli 2008]. La sua immagine di Perugia presenta la prima e sostanziale novità nell'impianto rappresentativo che ibrida una vista a volo d'uccello con una prospettiva frontale del profilo urbano. Rispetto al disegno di Hoefnagel, anche la posizione dell'osservatore è spostata, fissata in modo tale da trovare un asse passante per l'arco Etrusco e imperniato sul colle del Sole. La trasformazione percettiva è però profondamente tendenziosa, volta a spostare la centralità urbana dal raccordo fra i due colli allo spazio più intrinsecamente comunale dell'intorno della piazza Grande. Mostrando uno spazio raccolto apologeticamente intorno all'antico arco di Augusto, Danti sottolinea le nobiliari origini del luogo ed evidenzia la necessità di passare, anche nell'immagine, per la porta principale, per questa sorta di passaggio spirituale che quasi punitivamente si trasforma in 'Forche Caudine' per i politici frequentatori dei corridoi vaticani.

Sono diverse le repliche rappresentative che si basano sul rilievo di Danti, che si susseguono per oltre due secoli con il titolo di *Perusia Augusta*, disegni che partono dal 1602 con Eusebi, e poi continuano con Florimi, Meisner, Pflaumer, Marcucci, Lauro, Martien, Blaeu fino all'opera del 1808 di Faucci [Cassano 1990, 206-224]. Esistono chiaramente lievi differenze, per lo più di carattere stilistico o puntuale, ma alla base c'è comunque il presupposto della *forma urbis* che non si modifica, che rimane nella sua unitarietà, che nel corso dei secoli soggiace controllabile sviluppandosi per lo più in variazioni interne. L'accuratezza scientifica del rilievo di Danti garantisce, infatti, la possibilità di indicare nella rappresentazione le emergenze presenti, che variano dalle 119 di Florimi alle 158 di Faucci.

Dalle stesse rappresentazioni derivano i disegni del profilo urbano della città, immagini dereferenziate rispetto alla pianta. In tale contesto spicca la figura di Friedrich Bernhard Werner [Marsch 2010], che opera nella prima metà del XVIII secolo. Nella sua rappresentazione di Perugia, il punto di vista dal quale fare apparire lo *skyline* urbano è il





Fig. 14: Friedrich Bernhard Werner, Iohannes Balthasar, Perugia, 1740.

medesimo di Danti, ma l'attenzione al dettaglio è chiaramente diversa, forte dello studio di tutti gli elementi della forma urbana e non solo delle emergenze che, comunque, il disegnatore nordico 'goticizza'. Predominano la rappresentazione sempre le singolarità, di cui 21 sono referenziate in legenda, la maggior parte chiese con campanili.

Sono diverse le raffigurazioni di Perugia [Cassano 1990, 220-252] disegnate poi da mani straniere, fra queste: la vista di Hoefnagel (1640), così come il disegno di Guesdon (1844), che pur innalzando il punto di vista non si sofferma sulla forma urbana, ma nell'astrazione di una vista immaginaria che ne esalta solo determinate prerogative. Con connotazioni tipicamente pittoresche, l'inglese Smith nel 1792 rappresenta la città che appare solo come un sottile profilo che emerge dall'ambiente naturale. Similare è il tema di Brockedon (1842-1843), in cui il profilo etereo della città è uno sfondo scenico che si dissolve.

#### 4. L'intellettualizzazione delle carte

La rappresentazione della forma urbana si distacca così dicotomicamente dall'immagine della città nel tentativo di separare sempre più la percezione soggettiva dall'analisi scientifica. Nel percorso di "intellettualizzazione" delle carte [D'Alfonso 1987], il primo prototipo noto è frutto del lavoro del geografo francescano Coronelli, nel suo volume del 1708, e attualmente la stampa planimetrica più antica di Perugia, si attesta come un caso abbastanza isolato per le sue peculiarità.

Nel disegno inserito dall'ingegnere Raffaele Gambini nella sua *Guida di Perugia* (1826), nella variazione del limite definito dalle mura e dall'antemurale che scompare in un limitato lasso di tempo, permangono come protagonisti della rappresentazione i pieni, referenziati nelle 141 singolarità, che aumentano rispetto alle mappe di Eusebi e di Faucci, con una crescita del numero dei palazzi storici referenziati, circa la metà degli elementi individuati, dato imparagonabile con le carte del passato dove erano segnalati quasi esclusivamente edifici a carattere ecclesiastico. L'attenzione si rivolge in modo differente su tutte le architetture morfologicamente emergenti per le trasformazioni culturali illuministiche apportate dai moti francesi e napoleonici, inizio di un processo che ha profonde ripercussioni anche nella rappresentazione della città. La mappa di Giuseppe Bofondi [Bofondi 1851] mostra una attenzione simile, con l'evidenziazione di numerose emergenze,



Fig. 15: Depauperamento segnico all'alba dell'unità di Italia nella mappa di Achille Porbomi (1862).

Fig. 16: Estensione spaziale di Perugia nella mappa del Magrini (1866-1870).

non solo ecclesiastiche, ma anche con annotazioni storiche poste a margine che descrivono l'erudizione rappresentativa.

La rappresentazione è però da qui a poco utilizzata con chiara tendenziosità, con l'obiettivo di creare una nuova estetica della città, elidendo dall'immagine urbana quasi completamente gli spazi legati all'oramai sorpassato potere papale. Il dato è palese nelle diverse raffigurazioni del tempo [Cassano 1990, 270-286], come nella mappa di Achille Porbomi (1862), pubblicata quasi all'alba dell'unità di Italia, si nota una profonda riduzione delle emergenze, che diventano 27, di cui solo 7 di natura ecclesiale, ma 4 di queste in mano allo Stato. Le denominazioni di edifici di matrice cristiana sono puntualmente ripulite da connotati che potrebbero manifestarne la natura originaria. Il distrutto forte papale è segnato con probabile compiacenza dalla dizione di "ruineri", unica scritta riportata direttamente all'interno del disegno insieme all'identificazione delle porte, ai bagni pubblici e al mercato. Similare è l'approccio protratto da Giulio Delicati nel 1866, nel forzato vuoto lasciato dalla Rocca e nella rappresentazione della piazza d'Armi, delle nuove Carceri realizzate dall'ingegnere Liverani in quello stesso anno. Anche nella carta di Magrini (1866-1870), emerge, nell'ampliamento della forma urbana che si espande dall'area storica fino alla stazione, il manifesto obiettivo della «indicazione delle località, degli uffici stabilimenti e edifici principali», che di fatto mette in risalto la trasformazione degli edifici ecclesiali demanializzati. La palese selettività rappresentativa trova chiaramente delle eccezioni che tentano di raggiungere un'obiettività, come nel caso della carta di Girolamo Tilli [Rossi Scotti 1871], della stampa inserita nel volume dello Strafforello [1895].

## Conclusioni

La tendenziosità dell'immagine però si ferma di fronte alla sua incapacità di creare una cultura, frutto dell'impossibilità di manipolazione ai fini ideologici di ciò che essenzialmente una testimonianza interpretativa radicata nella realtà. Il rapporto fra la 'rappresentazione della forma' e la 'forma della rappresentazione' dimostra come l'olisticità di una ricca e

paradigmatica produzione di iconografia urbana, segnata da piccole alterazioni più che bruschi salti di inventiva. La tendenziosità della rappresentazione si svela palesemente assoggettata alle necessità ideologiche e la connessa demarcazione delle polarità architettoniche selezionate può essere interpretata attraverso un'analisi figurativa fondata sugli algoritmi primitivi del punto e della linea. Nella congruità fra l'interpretazione gestaltica, le ricerche artistiche della Bauhaus e gli studi percettivi di lynchiana memoria, si ritrovano così le connessioni implicite fra la 'rappresentazione del luogo' e il 'luogo della rappresentazione'. Rimane, comunque, la dimostrazione di una continua manipolazione delle immagini, la ricerca di una loro 'moralizzazione' che elide le ingenue dicotomie fra interpretazioni oggettive e soggettive. Se oggi non si disegnano nuove mappe, forse è anche perché non ci sono nuovi contenuti da evidenziare.

## Bibliografia

- BERTELLI, P.; AMADIO D. (1616). *Teatro Delle Città D'Italia: Con le sue Figure intagliate in Rame, & descrizioni di esse*. Vicenza: Domenico Amadio.
- BOFONDI, G. (1851). *Pianta topografica della città di Perugia, delinata e incisa nel dicastero gener. Del censo, nella proporzione di 1:4000, pubblicata sotto la presidenza di Sua Em.za R.ma il card. Giuseppe Bofondi, nell'anno MCDDDLI*. London: Royal Geographic Society.
- BRAUN, G. (1572). *Civitates Orbis Terrarum*. Coloniae: s.a.
- CASSANO, F.R. (1990). *Perugia e il suo territorio*. Perugia: Volumnia.
- CORONELLI, V.M. (1969). *Umbria: 1708*, ried. Perugia: Volumnia.
- D'ALFONSO, E. (1987). *Rappresentazione cartografica e veduta: l'opposizione fra ordinamento e immagine*. In «Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano», 4 (1987).
- DE FIORE, G. (2005). *Appunti di Viaggio*. In *Immagine della città europea*, a cura di VOLTA, V. Atti del Convegno internazionale, Brescia 2-3 aprile 2004. Legnago: Tamellini.
- DE SETA, C. (2000). *La città europea: origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*. Milano: il Saggiatore.
- DELICATI, G. (1878). *Pianta topografica della città di Perugia nel rapporto 1 a 4000*. Milano: Collezione Bertarelli.
- GAMBI, L.; PINELLI A. (2008). *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*. Modena: Franco Cosimo: Panini.
- GAMBINI, R. (1826). *Guida di Perugia esposta dall'ingegnere Raffaele Gambini nel 1826. Con prospetto istorico di detta città*. Perugia: dai torchi di Garbinesi e Santucci stamp. camerali.
- GROHMANN, A. (1981). *Perugia. Le città nella storia d'Italia*. Bari-Roma: Laterza.
- HONDIUS, J. (1627). *Nova et accurata Italiae hodiernae descriptio*. Amsterdam: Lugdumi Batavorum.
- JANSSON, J. (1657). *Theatrum Celebriorum Urbium Italiae, Aliarumque In Insulis Maris Mediterranei*. Amsterdam: J. Janssonius.
- L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*. a cura di DE SETA, C. Milano: De Luca.
- MARSCH, A. (2010). *Friedrich Bernhard Werner: 1690-1776: Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanuskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*. Verlag, Weissenhorn: Anton H. Konrad.
- QUICI, F. (1996). *Il disegno cifrato. Ermeneusi storica del disegno d'architettura*. Roma: Officina.
- ROSSI SCOTTI, G.B. (1871). *Guida illustrata di Perugia*. Perugia: Tipografia di Vincenzo Bartelli.
- SCHADEL, H.; GRAFTON, C.B. (1493). *liber Chronicarum*. Nürnberg: Anton Koberger.
- STRAFFORELLO, G. (1895). *La Patria, Geografia dell'Italia, Provincia di Perugia*. Torino: Unione tipografico-editrice.
- VALEGIO, F. (1572). *Raccolta de le più illustri et famose città di tutto il mondo*. Venetia: s.n.
- VERNANT, J.P. (1982). *Nascita di immagini*. Milano: Il Saggiatore.

## **Modelli rappresentativi di città in “Il Regno di Napoli in Prospettiva” di Gio. Battista Pacichelli**

### *Representative models of cities in the Gio. Battista Pacichelli's “Il Regno di Napoli in Prospettiva”*

**VINCENZO CIRILLO**

Seconda Università di Napoli

#### **Abstract**

*The abundant literary accompanied by the iconography description, is a guide to the knowledge of the main cities of the Reign of Naples, delineated by the abbot Gio. Battista Pacichelli in his work Il Regno di Napoli in prospettiva and published shortly after his death in Naples in 1703.*

*Although the work resume and continue the tradition of urban representations as descriptive cartography, the great harvest of views of cities (more than a hundred, contained in the three volumes of which the work is composed) as well as the modes variety types of representations therein they allowed to reproduce these iconographic testimonies by virtue of graphical analysis to read not only the different 'views', from which the cities were observed, but also the similarities and differences that distinguish themselves in the use of different geometric representation mode for 'shaping' of urban planimetric systems. The analysis concludes with a case of study on the Gallipoli graphical representation.*

#### **Parole chiave**

Cartografia descrittiva, Topografia vedutistica, guide turistiche, Gio. Battista Pacichelli, Gallipoli  
Descriptive cartography, View-paint topography, touristic guides, Gio. Battista Pacichelli, Gallipoli

#### **Introduzione**

*Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie, in cui si descrivono la sua metropoli fidelissima città di Napoli, e le cose più notabili... e le sue centoquarantotto città, e tutte quelle terre, delle quali se ne sono havute le notizie: con le loro vedute diligentemente scolpite in rame, conforme si ritrovano al presente, oltre il Regno intiero, e le dodici provincie distinte in carte geografiche, [...] con l'indice delle provincie, città, terre, famiglie nobili del Regno [Pacichelli 1703]*

rappresenta un'opera postuma dello storiografo ed abate Gio. Battista Pacichelli, divisa in tre volumi ed edita a Napoli nel 1703. In questa ambiziosa opera la ricca descrizione letteraria è accompagnata da quella iconografica e costituisce una guida alla conoscenza delle principali città del Regno di Napoli. In tal senso, grazie alla produzione di immagini visive essa si colloca all'interno di una più vasta produzione iconografica, che ha caratterizzato la rappresentazione storica di Napoli e delle città del suo regno.

Le circa centotrenta incisioni raffiguranti le città del Regno di Napoli, accompagnate dalle undici mappe topografiche che descrivono lo stato dei luoghi delle undici «giurisdizioni» in cui era diviso l'antico Regno (Napoli e Terra di Lavoro, Principato Citra, Principato Ultra, Calabria Citra, Calabria Ultra, Terra d'Otranto, Terra di Bari, Abruzzo Citra, Abruzzo Ultra,

VINCENZO CIRILLO

Contea di Molise e Capitanata), riprendono e continuano la tradizione delle rappresentazioni simboliche tardo medievali della cosiddetta 'cartografia descrittiva' o 'topografia vedutistica', più nota come 'veduta a volo d'uccello' in virtù della considerevole posizione in altezza del punto di vista attraverso cui gli impianti delle città e dei territori vengono percepiti dall'osservatore.

### **1. Il Regno di Napoli in prospettiva: modelli rappresentativi di città a confronto**

Da una prima analisi delle circa 130 incisioni è immediato verificare che esse, nel privilegiare una comunicazione visiva secondo i classici riferimenti della tradizione medievale e nel rappresentare lo stato dei luoghi senza la necessità di doversi richiamare sempre al rigore topografico e scientifico (tipico della tradizione militare o catastale), si presentano al lettore come finalizzate a restituire l'impianto morfologico dei luoghi e dunque quale esito raffigurativo dell'applicazione di più modelli geometrici atti a rappresentare di città e territori.

In tal senso, la prima fase dell'analisi grafica qui condotta è stata la catalogazione delle immagini delle città in tavole sinottiche per posizione in altezza del punto di osservazione, distinguendole in vedute costruite con una 'vista dall'alto' ed in vedute con 'vista frontale' (Fig. 1). Successivamente, si è proceduto ad entrare in merito alle modalità geometriche utilizzate nella costruzione delle immagini urbane, eseguite sia secondo una vista dall'alto che frontale. In tal senso, facendo riferimento ai metodi geometrici di rappresentazione, sono state individuate le seguenti quattro macro-categorie precisando che il rimando alla 'regola' geometrica di 'messa in forma' della veduta deve essere intesa quale intenzione percettiva di una raffigurazione dei luoghi, dettata anche dalle connotazioni morfologiche e naturali dei territori e delle città rappresentate e spesso utilizzate in modo ibrido e con integrazione di metodi. Ciò stante, e come descritto nel contributo di Ornella Zerlenga qui agli atti, le circa 130 vedute presenti nella raccolta del Pacichelli sono state suddivise nelle seguenti quattro categorie: vedute pseudo assonometriche con forte impatto topografico nella restituzione dell'impianto planimetrico e riconducibili al metodo geometrico di rappresentazione dell'assonometria obliqua cavaliera militare (Fig. 2); vedute pseudo assonometriche con impatto topografico-percettivo dell'impianto planimetrico e dell'alzato, riconducibili al metodo geometrico di rappresentazione dell'assonometria obliqua cavaliera o prospettiva parallela (Fig. 3); vedute pseudo prospettiche con forte impatto percettivo nella restituzione dell'alzato, riconducibili al metodo geometrico di rappresentazione della prospettiva con l'utilizzo percettivo degli indicatori di profondità (Fig. 4); vedute pseudo ortogonali (prospetto) con forte impatto percettivo delle quinte urbane e dei recinti murari, riconducibili al metodo geometrico di rappresentazione delle proiezioni ortogonali (Fig. 5).

Dalla disamina delle circa 130 vedute di città raccolte nella guida del Pacichelli ed in merito alla scelta dell'altezza del punto di vista da cui osservare la città (se dall'alto 'a volo d'uccello' o, viceversa, piuttosto frontale), le motivazioni sembrerebbero ricondursi alle specificità dei caratteri distintivi della città raffigurata come la morfologia del luogo oppure l'eccellenza delle architetture ivi presenti, che imprimono con la loro presenza un segno identitario nella raffigurazione.



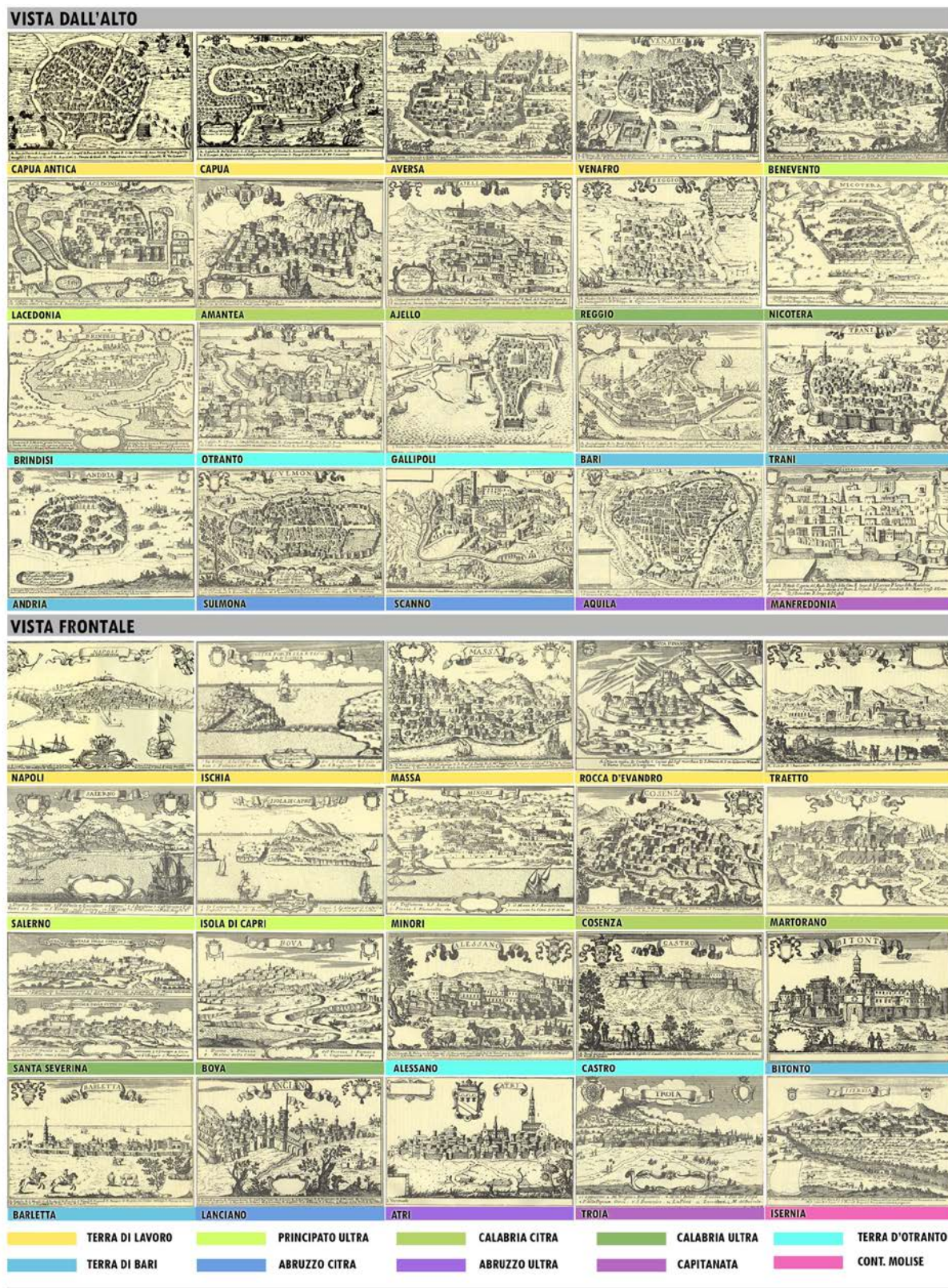


Fig. 1: Tavola sinottica delle principali città contenute in Il Regno di Napoli in Prospettiva rappresentate con i punti di 'vista dall'alto' e punti di 'vista frontali'. Figg. 1-7: Elaborazioni grafiche a cura di Vincenzo Cirillo. Coordinamento scientifico di Ornella Zerlenga.



VINCENZO CIRILLO

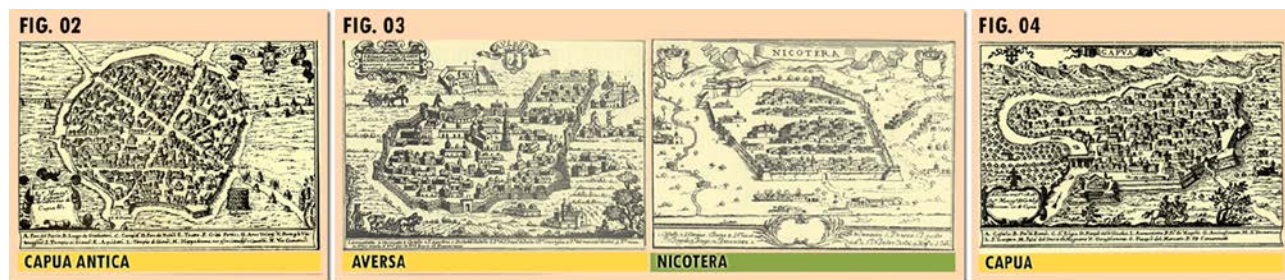


Fig. 2: Capua Antica. Impianto planimetrico riconducibile al metodo geometrico di rappresentazione dell'assonometria obliqua cavaliera militare.

Fig. 3: Aversa, Nicotera. Impianto planimetrico riconducibile al metodo geometrico di rappresentazione dell'assonometria obliqua cavaliera o prospettiva parallela.

Fig. 4: Aversa, Capua. Impianto planimetrico riconducibile al metodo geometrico di rappresentazione della prospettiva con l'utilizzo percettivo degli indicatori di profondità.



Fig. 5: Minori, Castro, Bitonto, Barletta. Vedute pseudo ortogonali (prospetto) riconducibili al metodo geometrico di rappresentazione delle proiezioni ortogonali.

Nello specifico, la posizione del punto di vista collocato ad altezza notevole rispetto al piano di campagna permette di restituire i diversi impianti urbani avendo a disposizione una notevole profondità di campo al fine di meglio evidenziare la struttura viaria, gli slarghi e gli edifici rappresentativi, che caratterizzano le città. Questo tipo di veduta dall'alto appare diffusamente in uso soprattutto per le città fortificate. Infatti, un diverso tipo di rappresentazione (come, ad esempio, quello con un punto di vista dell'osservatore posto ad una altezza prossima al piano di campagna) non avrebbe permesso di cogliere appieno la rappresentazione dell'intera cinta muraria urbana ed, inoltre, la raffigurazione delle mura avrebbe in parte coperto le architetture e gli edifici situati all'interno.

La seconda categoria, quella delle vedute per così dire 'frontali', si inserisce in una logica di osservazione a scala più umana ovvero secondo una direzione principale di osservazione che privilegia un punto di osservazione in direzione frontale rispetto al luogo osservato. Questo tipo di rappresentazione crea, di conseguenza, una visuale più schiacciata, raffigurando di conseguenza gli edifici come addossati tra di loro. In tal senso, il conseguente problema relativo alla percezione della profondità è stato risolto attraverso espedienti grafici particolareggiati e tramite il ricorso agli indizi di profondità come la sovrapposizione, la scalarità, e così via. Un esempio comune di questa applicazione è dato dalla rappresentazione degli edifici in 'pseudo prospetto' che, mano a mano che si

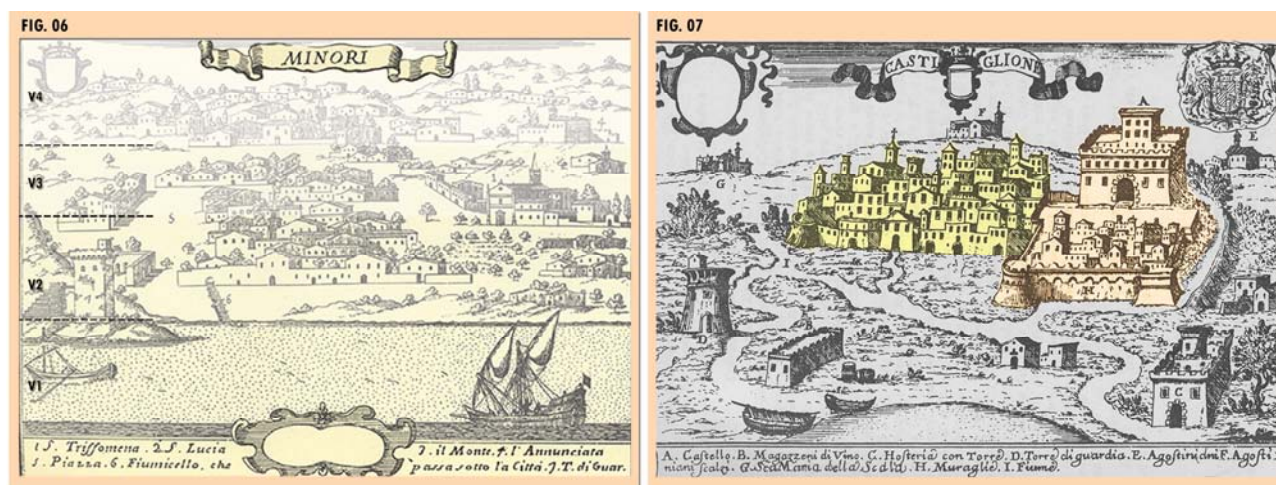


Fig. 6: Minori. Categoria con punto di vista frontale. Rappresentazione degli edifici in 'pseudo prospettiva'  
 Fig. 7: Castiglione. Categoria con punto di vista frontale. Rappresentazione 'ibrida' o 'mista'.

allontanano dall'osservatore, sono rappresentati con una dimensione minore rispetto a quelli che si trovano davanti (Fig. 6).

Le rappresentazioni di città con l'adozione di questo modello geometrico sono da indentificarsi prevalentemente nelle città costiere dove l'identità del luogo è appunto ancorata alla particolare morfologia delle città, che crescono in elevazione. Inoltre, le vedute dal mare sono legate anche alla naturale percezione visiva di un possibile osservatore che verrebbe a trovarsi guardando frontalmente la città dal mare, per esempio da un'imbarcazione. Tuttavia, deve però precisarsi che sul piano dell'immaginario comunicativo la vista frontale dal mare ben restituisce un agglomerato urbano distintivo di città costiere, come Napoli o quelle della penisola sorrentina. Infatti, l'utilizzo di questa tecnica è però variabile a seconda della «giurisdizione» del Regno di Napoli. Nella 'Terra d'Otranto' ed in quella 'di Bari', in virtù di un territorio pianeggiante le città costiere sono rappresentate come se tratte da un punto di vista dall'alto (cioè, 'a volo d'uccello') in modo tale da mettere in evidenza la cinta muraria. L'orografia di queste città non è infatti analoga a quella della costiera amalfitana e, pertanto, una rappresentazione con una vista frontale sarebbe risultata troppo schiacciata.

Nella raccolta di città pubblicate dal Pacichelli c'è però da segnalare che, accanto alle due tipologie di punto di vista (dall'alto e frontale) ne esiste anche una terza, per così dire 'ibrida' o 'mista', nella quale entra in gioco l'utilizzo contemporaneo dei due modelli rappresentativi descritti in precedenza i quali, adottati entrambi nella stessa veduta, creano artifici percettivi sapientemente configurati per comunicare efficacemente l'identità del luogo raffigurato. Questa soluzione è prevalentemente utilizzata nei piccoli borghi dove, tranne che per pochi esempi, il segno identitario del luogo è costituito da poche architetture. In virtù di ciò, viene utilizzato un metodo di rappresentazione assonometrico o prospettico per le architetture principali (talvolta raffigurandole fuori scala rispetto al contesto) ed un metodo di rappresentazione ortogonale (proiezione frontale) per quei pochi edifici che fanno parte del borgo (Fig. 7).

Questa soluzione ibrida o mista è inoltre adottata anche nelle città a carattere prevalentemente medioevale dove il segno distintivo è costituito da un fitto agglomerato

VINCENZO CIRILLO

urbano di edifici che, rappresentati in maniera frontale, lasciano spazio all'uso di 'artifici' prospettici per meglio evidenziare le architetture eccellenti come castelli, cattedrali, vescovati oppure architetture situate all'esterno del recinto fortificato.

In conclusione, la gran messe di vedute di città, raccolte e pubblicate nella sua opera da Giovan Battista Pacichelli, dimostra che la molteplice varietà di 'messa in forma' delle immagini visive testimonia dell'esistenza di un consapevole discernimento da parte degli autori di queste vedute nel saper sapientemente manipolare le diverse modalità geometriche di rappresentazione al fine di meglio restituire i caratteri distintivi delle città e, spesso, orientandone l'interpretazione prim'ancora della lettura del testo sulla base della sola e più rapida comunicazione visiva.

## **2. La veduta 'a volo d'uccello' di Gallipoli: riflessioni sul modello e sulla forma**

All'interno della categoria individuata come 'punti di vista dall'alto' è stata analizzata, nello specifico, la veduta 'a volo d'uccello' della città di Gallipoli che, nella guida di G.B. Pacichelli trovasi inserita nella provincia della 'Terra d'Otranto'. La scelta di approfondire il caso-studio di Gallipoli fonda su due aspetti. Il primo motivo nasce dalla circostanza che la veduta manifesta una diversa scelta del punto di vista rispetto alle altre città costiere contenute nella raccolta del Pacichelli. Nelle vedute di città di mare di altre province del Regno di Napoli le città sono prevalentemente osservate secondo un punto di vista frontale; condizione, questa, che non si verifica per la 'Terra d'Otranto' e la 'Terra di Bari'. Le vedute che appartengono a queste due ultime province restituiscono, invece, quasi per tutti i casi, un'immagine urbana secondo una vista dall'alto. Altra ragione per la scelta della veduta di Gallipoli come caso-studio trova giustificazione nel fatto che la cittadina si è sviluppata su un isolotto attaccato alla terraferma ed il suo impianto urbano si è conservato indenne nel tempo, contrariamente all'appendice continentale che, invece, è cresciuta tumultuosamente. Ciò ha consentito di poter meglio rapportare all'attualità l'impianto planimetrico raffigurato nella veduta.

La veduta contenuta nel Pacichelli ed opera di Cassiano de Silva ritrae la città dal mare e rinvia alle precedenti incisioni della città di Gallipoli contenute nelle raccolte *Civitates Orbis Terrarum* di Georg Braun e Franz Hogenberg (Colonia 1572-1618), *Theatrum urbium Italicarum* di Pietro Bertelli (Padova 1599 e successiva ristampa nel 1629 a cura del figlio Francesco), *Nova et Accurata Italiae Hoderinae Descriptio* di Jodocus Hondius (Leida 1627), *Topographia Italiae* illustrata da Matthäus Merian su opera del geografo tedesco Martin Zeiller (Francoforte 1688), nonché alla veduta dal titolo *Gallipoli città vescovale, stampa dedicata a Giosepe Ceffalu* di Vincenzo Maria Coronelli (Venezia 1696). A queste si aggiungono le vedute di Joan Blaeu (1663), Sebastiano Hauser (1688), Germanus Adlerhold (1702). Dopo l'uscita della raccolta del Pacichelli verranno invece stampate le vedute di Pierre Mortier (1705), Francesco Valegio (1713), Joseph Roux (1764) mentre nel 1761 a Venezia verrà data alla luce un'ulteriore ed anonima veduta, denominata *La città di Gallipoli nella terra d'Otranto nel Regno di Napoli*.

Tutte queste vedute hanno in comune una deroga rispetto alla convenzione cartografica che vede solitamente orientare la rappresentazione secondo una direzione di osservazione che va dal basso verso l'alto nel verso sud-nord. Tutte le vedute succitate sono invece ritratte secondo una direzione principale di osservazione che procede all'inverso, da nord verso sud e che restituisce come testimonianza unica la rappresentazione



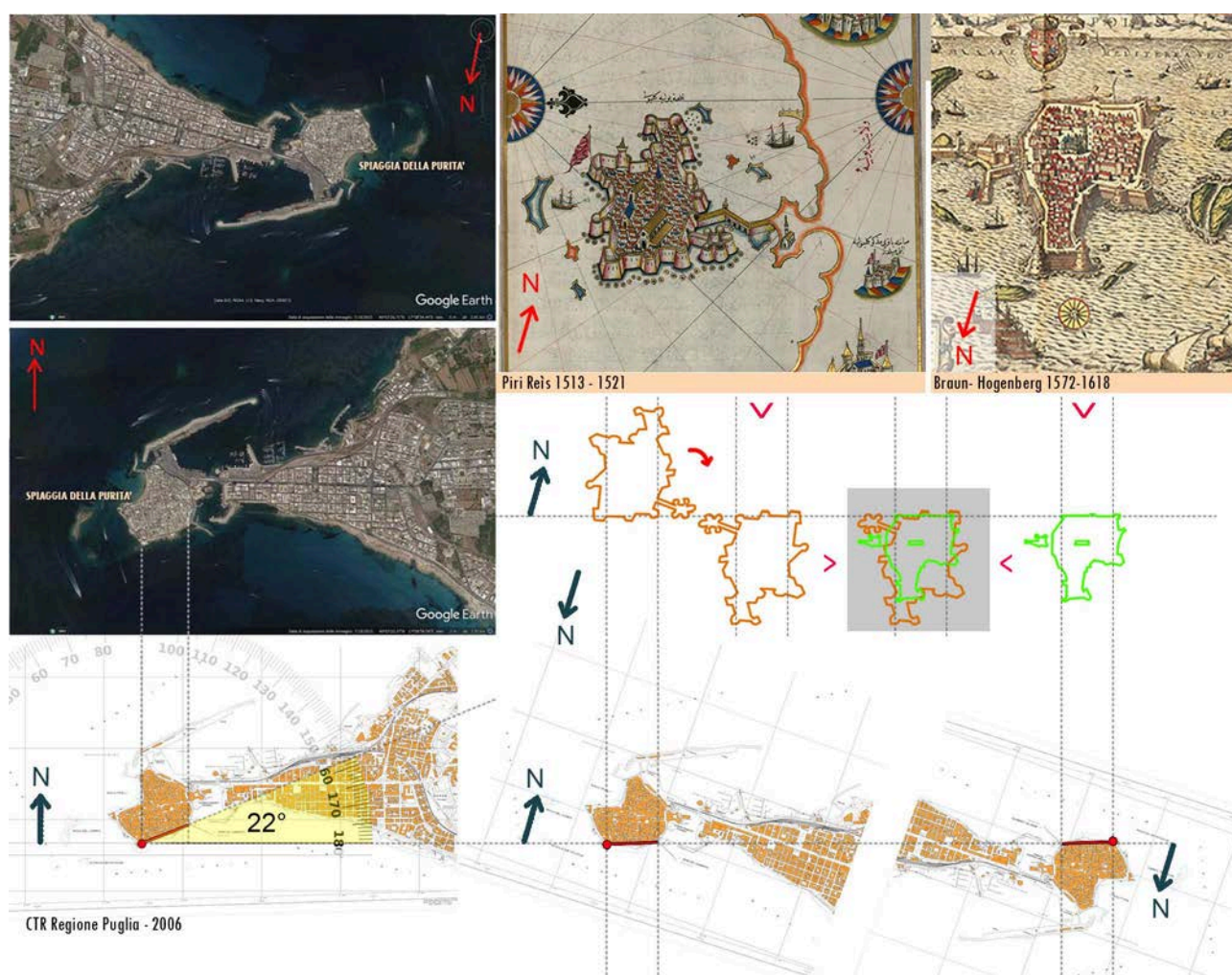


Fig. 8: Gallipoli. Veduta zenitale tratta da Google Earth. Vedute di Piri Reis 1593-1521 e di Braun-Hogenberg 1572-1618. Analisi della rotazione in gradi della CTR Regione Puglia 2006 in relazione alla veduta di Piri Reis e Braun-Hogenberg rispetto all'orientamento del nord. Elaborazione grafica a cura di Vincenzo Cirillo. Coordinamento scientifico di Ornella Zerlenga.

contenuta nel portolano di Piri Reïs (Pīrī Re'īs) che, nato tra il 1465 e il 1470 nell'omonima città turca dal nome Gallipoli, dette alla luce fra il 1513 e il 1521 uno dei migliori portolani e atlanti nautici realizzati in quel periodo dove la Gallipoli della 'Terra d'Otranto' è rappresentata con il nord in alto rappresentando invece il Duomo con la facciata dell'ingresso ruotata rispetto alla realtà (Fig. 08). Sulla base di questi dati, l'analisi grafica si è svolta per fasi successive, ordinando cronologicamente le vedute e rapportandole all'attualità sulla base della cartografia reperita dal Geoportale della regione Puglia, denominata Carta Tecnica Regionale (CTR) e datata al 2006. La sovrapposizione dei profili planimetrici del recinto murario è stata effettuata individuando due elementi significativi, presenti in tutte le vedute e nella cartografia del 2006: il tratto superiore della cinta muraria (costituito da due cortine e tre bastioni, di cui uno centrale e due estremi) ed il tratto inferiore della stessa (costituito da una sola cortina con due torri angolari). La cartografia attuale è stata ruotata nel rispetto del punto di vista delle vedute ed, in seguito,

VINCENZO CIRILLO

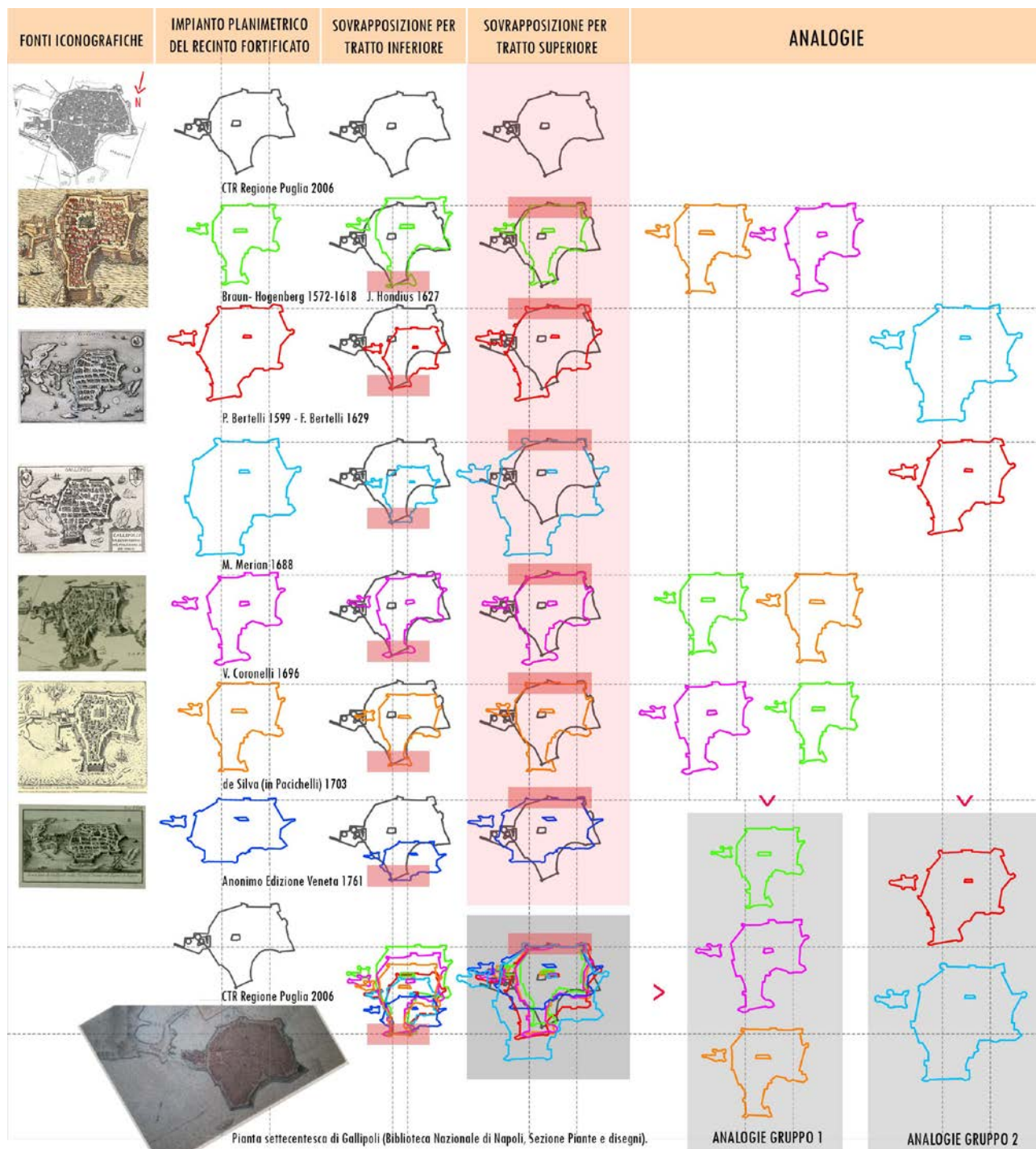


Fig. 9: Gallipoli. Analisi grafica con l'individuazione dei profili planimetrici del recinto murario e restituzione di analogie operata per sovrapposizioni. Elaborazione grafica a cura di Vincenzo Cirillo. Coordinamento scientifico di Ornella Zerlenga.

sono state effettuate due verifiche grafiche per sovrapposizione a due a due scalando le vedute secondo la corrispondenza ai tratti comuni.

L'esito di queste analisi ha restituito maggiori analogie nei profili della cinta muraria operati per sovrapposizione del tratto superiore ed, al contempo, ha consentito di individuare due gruppi di affinità in relazione all'andamento dell'impianto planimetrico: gruppo 1, vedute a firma di Braun-Hogenberg, Hondius, Coronelli, Pacichelli; gruppo 2, Bertelli, Merian (Fig. 9). Questi due gruppi si distinguono principalmente per la diversa rappresentazione dell'ansa della spiaggia della Purità che, nel gruppo 1 risulta più oblunga. Il profilo che invece più si approssima alla realtà è quello di Bertelli. In tal senso, questa analisi grafica ha consentito di individuare due 'modelli' di veduta urbana di Gallipoli: un primo, più oblungo, che trova la versione 'originale' nell'incisione edita da Braun-Hogenberg (1572-1618), poi 'replicata' in Hondius (1627), Coronelli (1696), Pacichelli (1703); un secondo, più prossimo alla realtà, che trova qui la versione 'originale' nell'incisione edita da Bertelli (1629), poi 'replicata' in Merian (1688).<sup>2</sup>

Diversa invece la resa della sovrapposizione fra i profili della veduta di anonimo veneziano del 1761 e della pianta topograficamente delineata di fine settecento conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli nella Sala 'Manoscritti e Rari', Sezione 'Piante e Disegni' dove, in entrambe, si riscontra una maggiore corrispondenza metrica nella restituzione dell'immagine. Un'ultima verifica è stata effettuata costruendo due prospettive (a quadro inclinato ed a quadro verticale) così come due assonometrie (obliqua cavaliere e obliqua cavaliere militare) del profilo planimetrico tratto dalla cartografia attuale datata al 2006 (CTR) secondo un punto di vista analogo a quello delle vedute. Questi schemi hanno consentito di operare ulteriori sovrapposizioni con le vedute storiche e di riflettere in merito alla costruzione geometrica della 'messa in forma' delle stesse.

## Conclusioni

La lettura e la catalogazione in diverse categorie delle vedute di città raccolte dall'Abate Gio. Battista Pacichelli il *Il Regno di Napoli in Prospettiva* vuole mettere in evidenza che lo scopo dei 'rappresentatori' di queste figurazioni non è stato quello di restituire l'immagine della città con rigore metrico, piuttosto quello di comunicarne l'identità distintiva utilizzando appropriatamente i metodi geometrici di rappresentazione ed, al contempo, derogando dagli stessi. In tal senso, il valore aggiunto da Pacichelli alla sua opera letteraria risiede principalmente nell'aver offerto al lettore una «*Descrittione di tutto questo Regno abbellita colla prospettiva di tutte le città e Terre cospicue*» [Pacichelli 1703].

## Bibliografia

- DE SETA, BUCCARO (2014). *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*. Atti del convegno, Napoli 13-15 marzo 2014, a cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (2016). *Iconografia e identità storica della città e del paesaggio urbano: una nuova occasione di studio e di confronto*. In «Eikonocity», anno I, n. 1, pp. 7-11, DOI: 10.6092/2499-1422/3744.
- DE SETA, BUCCARO (2007). *Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- COSTANTINI, A., PAONE, M. (1992). *Guida di Gallipoli. La città, il territorio, l'ambiente*. Galatina: Congedo Editore.
- DE ROSA, A. (2003). *Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale*. Padova: Il Poligrafo.
- DE SETA, C. (1998). *L'immagine della città italiana dal XV al XIX secolo*. In *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*, a cura di DE SETA, C. Roma: De Luca Editori d'Arte.



VINCENZO CIRILLO

- DE SETA (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di DE SETA, C. Napoli: Electa Napoli.
- DE SETA (1975). *Cartografia della città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, a cura di DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DOCCI, M., MIGLIARI, R. (1992). *Scienza della rappresentazione. Fondamenti e applicazioni della geometria descrittiva*. Roma: Carocci Editore.
- FINO, L. (1990). *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo: con cenni sulla pittura, l'architettura e le trasformazioni urbane*, a cura di Grimaldi, M.A. Napoli: Grimaldi.
- GOBBI, G. (1985). *Gallipoli. In Città da scoprire. Guida ai centri minori. Italia meridionale e insulare*. Milano: Touring Club Italiano, pp. 190-197.
- LYNCH, K. (1998). *L'immagine della città*. Venezia: Biblioteca Marsilio.
- NATALI, F. (2007). *Gallipoli nel Regno di Napoli: dai Normanni all'unità d'Italia*. Galatina: Congedo.
- PACICHELLI, G.B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva*. Ristampa anastatica, Napoli: Arnaldo Forni Editore.
- PANE, VALERIO, (1987). *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia: piante e vedute dal XV al XIX Secolo*, a cura di PANE, G., VALERIO, V. Napoli: Grimaldi.
- PASCARIELLO, M.I. (2016). *Il racconto della città per immagini tra visualità e rappresentazione*, Atti del VI Convegno CIRICE, Napoli 13-15 marzo 2014, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ZERLENGA, O. (1995). *La cittadella di Tortona: schedatura iconografica*. In *Tortona e il suo castello*, a cura di MANDRACCI, V., MAROTTA, C. Alessandria: SO.G.ED. pp. 147-174.
- ZERLENGA, O. (2001). *Aversa rappresentata nel Regno di Napoli in Prospettiva*. In *Rilievo: documento e memoria. Le strategie del rilievo finalizzato alla tutela e al recupero del patrimonio architettonico*, a cura di PENTA, R. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 95-111.
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*. In *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*. Collana diretta da PAGNANO, G., Università degli Studi di Catania, Facoltà di Siracusa. Siracusa: Lombardi, pp. 11-34.
- ZERLENGA, O. (2005). *Napoli rappresentata da Francesco Cassiano de Silva*. In *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, a cura di AMIRANTE, G., PESSOLANO, R. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 263-290.
- ZERLENGA, O. (2006). *La rappresentazione della misura nella topografia vedutistica di Napoli*. In *Misura e Identità*, a cura di GAMBARDELLA, C., IANNOTTA, F., PISCITELLI, M. Atti del Convegno Internazionale Benecon, Napoli, 9-11 novembre 2006. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, pp. 139-147.

## Sitografia

- <http://sast-regionepuglia.it/index.php/progetto/le-modalita-operative/la-teca-digitale-e-il-portale> (consultato il 12/04/2016).
- [http://www.vecchiaprovinciadilecce.it/stampe\\_tabella.asp?Page=13](http://www.vecchiaprovinciadilecce.it/stampe_tabella.asp?Page=13) (consultato il 13/04/2016)
- [http://www.sit.puglia.it/portal/portale\\_cartografie\\_tecniche\\_tematiche/Download/Cartografie/CartografiaPerFoglioWindow?action=e&windowstate=normal&idfoglio\\_select=42&mode=view](http://www.sit.puglia.it/portal/portale_cartografie_tecniche_tematiche/Download/Cartografie/CartografiaPerFoglioWindow?action=e&windowstate=normal&idfoglio_select=42&mode=view) (Geoportale della Regione Puglia) (consultato il 20/04/2016).
- <http://www.idearemaps.com/categoria-prodotto/italia/puglia-basilicata/> (consultato il 03/05/2016)

## Note

<sup>1</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli. Sala 'Manoscritti e Rari', Sezione 'Piante e Disegni'.

<sup>2</sup> Per il concetto di 'modello originale' e 'modello replicato', cfr. la ricca bibliografia di Cesare de Seta.



## *Visioni di paesaggi fortificati: il Piemonte nella scena europea* *Visions of fortified landscapes: Piedmont in the European scene*

**ANNA MAROTTA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*In painting (representation), the landscape can assume various aspects, whether as foreground protagonist or meaningful background – realistic, imaginary, “ruined” – according to the styles of the times. Fortified landscapes combine the aspect of landscape with their own singular characteristics: the technicalities of geometric form, derived from the logic of offense and defence, and the function of the works in battle. The authors, “painter soldiers”, blend a solid technique in design, topography and survey, with sensitivities that “hear the truth of the story, before the reality of the art.” This is what takes place in the example of the Piedmont area in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, in the work of Bagetti, Bossoli – both well-known in their times, and still recognised – but also of Pagliano, Camino, Gastaldi and Cambiaso. The current contribution considers the images of Alpine fortresses and those in the area of Cuneo, as well as Alessandria, Gavi, Tortona (Prost 1991). The representation of the Fire of the Citadel of Turin (Randoni 1799), in the action of being taken by the French (Levra 2000), also expresses the mood of the city.*

### **Parole chiave**

Rappresentazione, comunicazione visiva, fortificazioni, Piemonte, Europa

Representation, visual communication, fortification, Piedmont, Europe

### **Introduzione**

Nella rete delle fortificazioni, la visione va assunta anche come parametro di progetto, a fini difensivi: irrinunciabile è il concetto dell'avvistamento, per il controllo degli attacchi nemici, senza dimenticare le imponenti e impattanti proporzioni, che segnano il paesaggio, dalla dimensione territoriale a quella urbana, più ridotta. E ciò influenza pesantemente il progetto e l'organizzazione della difesa sul territorio, sia che la configurazione orografica ne consenta una gestione “dall’alto”, sia che ci si debba limitare a una gestione “in piano”. In pittura (nella rappresentazione) il paesaggio – protagonista in primo piano o sfondo connotante – assume vari aspetti: realistico, immaginario, ruinista, con gli “stili” del tempo. Oltre a quanto già anticipato, i paesaggi fortificati coniugano questi ultimi con caratteristiche proprie: le “tecnicità” della forma geometrica, derivata dalle logiche dell’offesa e difesa, la sua funzione attiva come teatro di battaglie. Gli artisti di cui si propone una breve (e non sistematica) rassegna – in qualche caso “pittori soldati” - saldano una solida preparazione tecnica nel disegno, nella topografia, nel rilievo, con sensibilità che “sente il vero della storia, prima che il vero dell’arte”. È quanto si riscontra, ad es. in area piemontese fra Sette e Ottocento, nell’opera di Bagetti, Bossoli - noti sia nella coevità che nell’attualità - ma anche di Pagliano, Camino e Gastaldi o Cambiaso. Nel contributo si ricorderanno le immagini delle fortezze del Cuneese, così come quelle di Casale, Alessandria, Gavi, Tortona.

ANNA MAROTTA

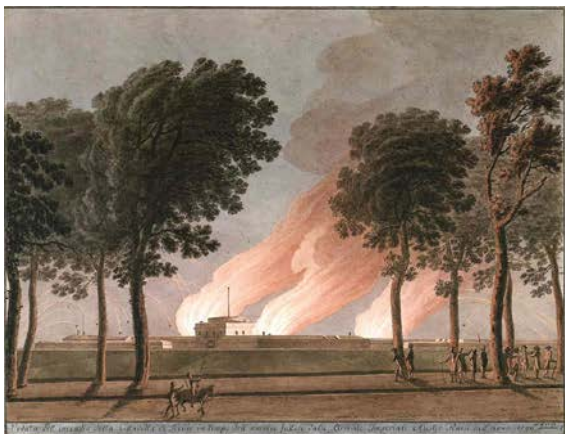


Fig. 1: Carlo Randoni, *Veduta dell'incendio della Cittadella di Torino*, 1799. Tempera su carta cm 55x41. Torino Biblioteca Reale.

Fig. 2: Carlo Bossoli, *Distruzione di due arcate del ponte di Valenza il 7-8 maggio 1859*. Tempera cm 31x48. Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.



Fig. 3: Carlo Bossoli, *Da Casale escono rinforzi per Frassineto – 3 Maggio 1859*. Tempera cm 49x31, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.

Fig. 4: Carlo Bossoli, *La presa di Solferino*. Tempera cm 49x32. Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.

## 1. Letture tematiche di paesaggi, in visioni comparate

Pur tenendo ben presenti le molteplici articolazioni nelle quali si potrebbe suddividere, diramare e approfondire in termini complessi il tema che stiamo qui trattando, se ne propongono a titolo esemplificativo alcune letture tematiche, mediante l'abbinamento e la comparazione di esempi criticamente selezionati.

Il primo argomento è il tema del “fuoco nel paesaggio della guerra”: in fig.1 l'*Incendio della Cittadella di Torino presa dai Francesi*, opera di Carlo Randoni del 1799, in modo molto efficace rende non solo realisticamente l'evento, ma esprime viepiù in senso metaforico, attraverso i suoi cromatismi, anche lo stato d'animo della città (Levra 2000).

Non meno drammatica e incisiva appare in fig.2, la *Distruzione di due arcate del ponte di Valenza il 7-8 maggio 1859*, con la quale Carlo Bossoli persegue un obiettivo comunicativo simile al precedente, anch'egli avvalendosi di gamme cromatiche “calde” e passionali,



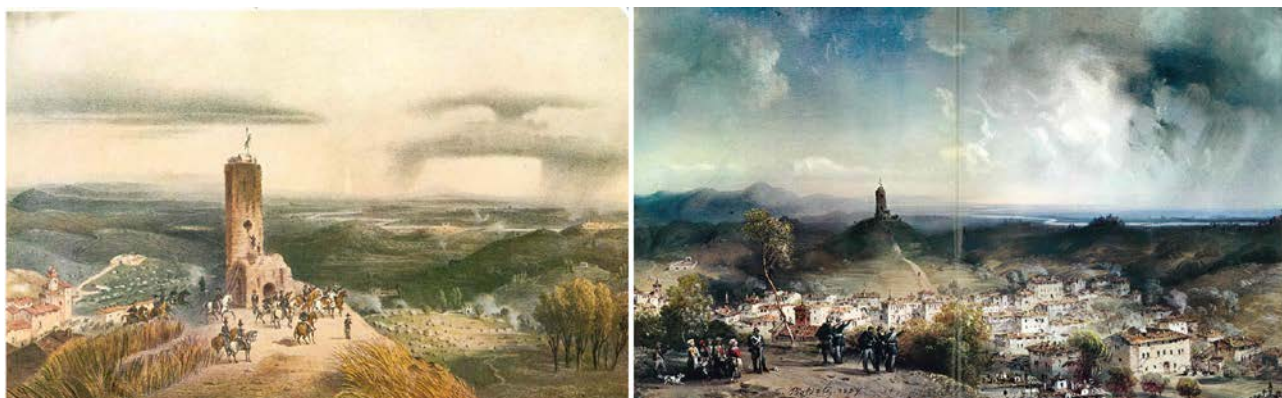


Fig. 5: Carlo Bossoli, *Il quartier generale del Re a S. Salvatore*. Litografia dall'album "The war in Italy"

Fig. 6: Carlo Bossoli, *S. Salvatore: il quartier generale del Re – Aprile 1859*. Tempera cm 48x30, Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.



Fig. 7: Giuseppe Pietro Bagetti, *Vue des ville et citadelle de Tortone, "Passage de la Scrivia et entrée des troupes françaises le 3 mai 1796"*.

Fig. 8: Carlo Bossoli, *Tortona from the river Scrivia (Passaggio della Scrivia da parte delle truppe piemontesi)* Litografia a colori mm 154x293. Turin Maggi, Tav. 13 BRT, Fondo Saluzzo, B 2318.

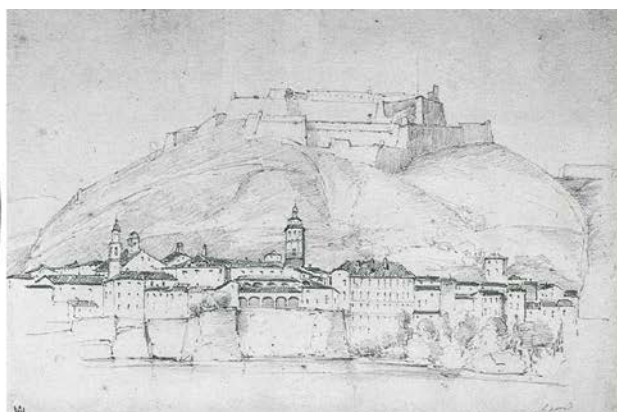
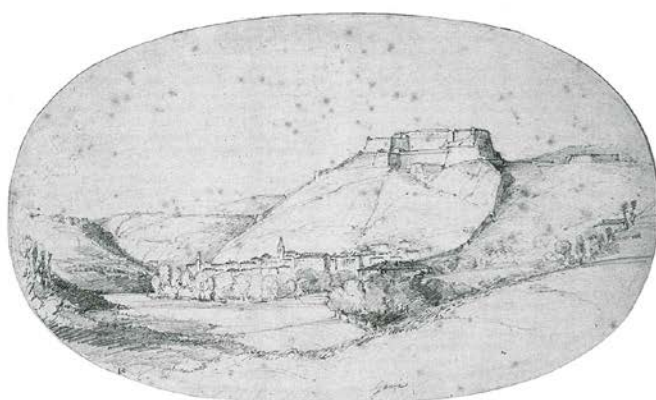


Fig. 9: Pasquale Domenico Cambiaso. *Vista di profilo di Gavi e del suo forte*. Disegno su carta, matita (grafite) mm 185x295. Genova, Collezione Topografica del Museo di S. Agostino, Album Cambiaso, n.1802/42.

Fig. 10: Pasquale Domenico Cambiaso. *Gavi. La rappresentazione di Gavi e del forte tra veduta e paesaggio dalla sponda opposta del fiume Lemme*. Disegno su carta, matita (grafite) mm 195x295.

rese ancor più forti dal sapiente uso di luci e toni esasperati e dall'impianto prospettico a tutto campo.

Una seconda lettura critica può essere effettuata sul tema che potremmo definire "dal particolare al generale e viceversa": gli esempi desumibili dalle figure 5 e 6 mostrano chiaramente come ne *Il quartier generale del Re a S. Salvatore* di Carlo Bossoli, (a seconda del punto di vista più o meno ravvicinato) possa apparire privilegiato il singolo manufatto fortificato, rispetto alla maestosità del paesaggio, enfatizzato da un cielo di gusto quasi barocco. E considerazioni simili sono ancora valide per le rappresentazioni di Tortona, (figg. 7-8) riprese in momenti diversi da Bagetti e Bossoli.

Nella terza sezione (individuabile come: la presenza "silenziosa" dell'architettura nel paesaggio della difesa) lo stretto rapporto fra le fortificazioni e il costruito nell'intorno urbano appare esaltato in maniera eloquente dalla visione ravvicinata che ne dà ancora Bossoli, (fig. 3) raffigurando Casale Monferrato, con una splendida resa – con la presenza "silenziosa", forte, anche se quasi evanescente – della chiesa dell'Addolorata, dello Scapitta. Così come la drammatica concitazione nella presa di Solferino nel 1859 (fig. 4) risulta spinta al massimo dal realistico e puntuale movimento delle masse armate, in un paesaggio al colmo dell'espressività, con la metaforica rappresentazione del sistema civico (la porta urbana) e di quello religioso (la chiesa sulla sinistra) protetto dal sistema della difesa (la torre in alto).

Conclude la serie delle letture tematico-critiche una possibile comparazione tra due viste (fra le tante) del Forte di Gavi proposte da Cambiaso, dalle quali emerge la dinamicità del modello mentale attraverso il quale l'artista programmava le sue "viste": nella fig. 10 la rappresentazione di Gavi e del forte tra veduta e paesaggio dalla sponda opposta del fiume Lemme, si presenta secondo una concezione frontale, più ravvicinata, ma più statica; in fig. 9 invece, la prospettiva a distanza maggiore dà conto della configurazione complessa dell'intero territorio della difesa, in una narrazione visiva più completa e articolata.

## 2. Pittori di paesaggi nei territori della difesa

Se vogliamo limitarci al periodo compreso fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, (rifacendoci ai casi ora illustrati) possiamo avvalerci dell'occhio attento di alcuni degli artisti che hanno osservato e rappresentato i territori della difesa, sia nei momenti di inattività, che durante gli assedi e le battaglie: una essenziale selezione critica può qui considerare Carlo Randoni, Carlo Bossoli, Giuseppe Pietro Bagetti, Pasquale Domenico Cambiaso.

Carlo Bossoli, luganese (1815) emigrò con la famiglia nel 1820 in Russia. "Pittore soldato" e colto viaggiatore [Peyrot 1974, Dalmaso 1971, Donati 1959], si cimenta in grandi vedute panoramiche di Odessa. Si stabilì definitivamente a Milano nel 1844-45. Nel 1851-52 viaggiò per quasi tutta l'Europa, riportando, come sempre, un gran numero di schizzi e studi. Nel 1851 aveva pubblicato a Torino un album di 12 stampe da lui disegnatte, con vedute della città e un grande Panorama di Torino.

Vissuto in prevalenza a Londra, qui pubblicò per Day & Son una serie di *Vedute della Crimea*, servendosi di materiale degli anni giovanili, litografati, che determinarono la sua fortuna in Inghilterra; ma continuando a viaggiare per l'Europa e anche in Medio Oriente. Nel 1859 fu al seguito dell'esercito francosardo, con l'incarico, da parte degli stessi editori, di illustrare gli avvenimenti bellici in Italia: ne risultarono quaranta litografie a colori [Donati

1959]. Tra il 1860 e il 1861, per incarico di Eugenio di Savoia-Carignano, eseguì 105 quadri (quasi tutti tempere), con soggetti delle Campagne del '59-'60-'61<sup>1</sup>.

È noto un suo *Catalogo dei dipinti* eseguiti in Russia, Italia, Francia ed Inghilterra dal 1833 al 1880; e inoltre un *Inventario* di oggetti, dipinti, vedute ottiche, conservati nella sua casa di Torino prima del trasloco in una "palazzina in stile moresco che egli progettò e dipinse esternamente a fresco" oggi distrutta [Donati 1959].

Emblematica in una produzione così ampia risulta in particolare la *Battaglia di Solferino* con una tipologia grafica e compositiva "a cosmorama", che egli chiamò "vedute ottiche".

Così una rivista del tempo commenta tale sua opera: "La curiosità che sente ricordare tante rarità di grandiose capitali, tante meraviglie di lontani paesi, i fenomeni della natura e dell'arte lungi dal contentarsi nel sentirli descrivere dagli storici o dai viaggiatori, viene da simili descrizioni più ardentemente a farsene spettatrice oculare e contemplare nella loro realtà quegli oggetti (...) che le arti del bulino e del pennello tentarono in tutti i tempi di appagare questa curiosità con le opere loro. Ma quale mai pittura, quale incisione possono equivalere alla loro stessa presenza e renderci quindi superfluo il ravvisarsi in natura? Si cercò di avvicinarsi alla loro entità col soccorso dell'ottica e questo ritrovato per lunghi anni rimase avvilito nella rozzezza della sua prima invenzione: serviva appena nelle pubbliche piazze di allettamento volgare alla moltitudine finché si immaginarono con maggiore ingegno nel nostro secolo i modi di nobilitarlo e sostituirlo una diramazione dell'arte capace di interessare la vista dei più intelligenti ed accorti amatori del bello. Sotto tanti diversi aspetti nacquero quindi quei panorama, diorama, Cosmorama e simili che si propagarono per l'Europa. Questo viaggio ottico palesa un grado di avanzamento superiore a quanti se ne sono finora veduti, mercé l'avvedutezza del signor Bossoli che riconobbe non potersi se non con una valentia a tutte prove ripromettersi avvantaggiato e distinto sopra gli altri"<sup>2</sup>.

La maggior parte delle tempere è eseguita sulla base di vivaci schizzi dal vero, spesso annotati con precisi appunti, che accrescono il valore documentario dell'opera, non esente da aspetti ripetitivi. Numerosi dipinti e litografie sono in Inghilterra, in collezioni e sul mercato, a Torino nella Galleria d'arte moderna del Museo civico [Mallè 1968] e al Museo del Risorgimento (105 tempere), a Milano nel Museo di Milano.

Per i caratteri anche cromatici, un primo riferimento potrà essere infine, di autori vari, *Il Risorgimento a colori: pittori patrioti e patrioti pittori* [Gangemi 2010].

Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831) è pittore e architetto italiano, noto soprattutto come vedutista. Insegnante di Disegno Topografico alla Reale Accademia dei Nobili nel 1792, poi Disegnatore Regio (per volere di Vittorio Amedeo III con il grado di capitano) per riportare e disegnare battaglie e fatti d'arme contro i Francesi, ma anche vedute (Griseri 1963), diede preziosi consigli anche a Massimo D'Azeglio. I suoi dipinti e disegni, con resa fedele "dal vero", si giovano di una attenta e consapevole scelta del punto di vista scenografico con un registro storico-romantico di marca francese, rafforzato nel passaggio al servizio della Francia (dopo Marengo), in occasione delle campagne di rilevamento volute da Napoleone. Qui egli applica le istruzioni vincolanti delle *Memorie militari* di Martinet, seguendo temi suggeriti dal *Depot de la Guerre* [Viale Ferrero 1957]. Dopo il rientro a Torino, nel 1797 ebbe l'incarico di docente di Topografia presso la Scuola del Genio e il Reale Corpo di Artiglieria. In seguito all'occupazione francese entrò a far parte dell'Ufficio topografico piemontese col grado di Capitano Ingegnere Geografo. Fu successivamente assegnato all'Armata d'Italia come "*artiste chargé d'exécuter les vues des sites les plus intéressants des principales affaires aux quelles la guerre va donner*

*lieu*". Dal 1802 al 1805, distaccato alla sezione topografica piemontese sotto il comando del capitano Joseph Marie François de Martinel, percorse il territorio compreso fra la Liguria, le Alpi Marittime e la Pianura Padana, disegnando le vedute delle principali battaglie dell'esercito francese combattute durante la Prima Campagna d'Italia. Successivamente seguì l'Armata del Nord in Germania e partecipò alla Campagna di Russia, producendo la documentazione grafica delle più importanti operazioni militari condotte su quei fronti. Nel 1806 si trasferì a Parigi. Tra il 1806 e il 1807 realizzò una seconda serie di vedute nella ex Repubblica di Venezia. La prassi imponeva di tornare sul posto dopo la battaglia con una squadra di topografi per un rilievo fedele del territorio, poi il pittore passava a un primo schizzo fino ai particolari (anche meteorologici) degli eventi, desunti dai rapporti di guerra. Egli era solito, prima di disegnare i suoi schizzi sul campo, raccogliere informazioni da testimoni oculari o protagonisti della vicenda. Grazie alle conoscenze tecniche acquisite negli studi da architetto, riusciva a ritrarre una realtà particolarmente fedele. Per la battaglia di Cairo Montenotte, ad esempio, è stato notato, che si era "... di buonora sulla collina. Il cielo era nuvoloso. Il generale era a piedi, senza guanti, con il cannocchiale in mano... Il cittadino Saliceti, commissario di governo, era con lui, in un abito color oliva. La guida era in abito verde, due dragoni a cavallo alla sua sinistra...". Ma Bagetti era attratto, più che dalla dinamicità del conflitto, "panorama sotto cieli infiniti con vegetazione, ora rada ora rigogliosa, ma sempre poetica e "sognante" come nelle battaglie di Austerlitz e Wagram". I suoi acquarelli sono nitidi e dettagliati: il gioco di equilibri fra le varie parti dell'insieme offre la sensazione di un tutto armonico in cui non vi è percezione di dettagli che alterino l'unità d'effetto. Non a caso, nel 1827, pubblicherà un trattato sull'*Analisi dell'unità d'effetto nella pittura e dell'imitazione nelle belle arti*. Per questo, anche se la descrizione è particolareggiata, tutto è proporzionato e studiato per consentire all'osservatore d'abbracciare l'insieme con un solo colpo d'occhio. Il profilo culturale e professionale di Bagetti matura dunque nel solco della tradizione del rilevamento territoriale e del vedutismo prospettico, discostandosi dal tipo di studi e dai generi più consueti nelle accademie d'arte. Egli si dedica infatti alla pittura di paesaggio – secondo un carattere in cui l'osservazione diretta della natura appare mediata (romanticamente) attraverso il gusto del pittoresco e il sentimento del sublime – muovendosi inizialmente sulle tracce di Palmieri e mostrando ben presto tanta sicurezza di linguaggio da meritare l'attenzione dei contemporanei. Dopo la caduta della monarchia sabauda, aderisce con convinzione al nuovo regime repubblicano e viene coinvolto in varie iniziative dell'amministrazione francese. Nel 1800 entra a far parte dell'Armata d'Italia in qualità di «peintre de paysage» incaricato della documentazione iconografica degli avvenimenti militari. Come si vedrà, egli rafforzerà, con le sue competenze di topografo e di pittore la diffusione (anche per via visiva) del mito napoleonico.

Due album delle *Vues des Campagnes des Francois en Italie* (1800), con 67 e 36 disegni preparatori segnano l'inizio del rinnovato interesse della critica verso Bagetti. Prezioso per la comprensione di questa impresa di documentazione delle imprese napoleoniche, appare il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, delle *Instructions faites par le Chef de section Martinel* (...) che dirigeva la sezione piemontese, ma anche il breve trattato di Louis Nicolas de Lespinasse, *De la perspective des Batailles*, pubblicato a Parigi nel 1802. Anche quest'ultimo lavora all'illustrazione delle battaglie napoleoniche e il suo testo analizza gli stessi problemi che Bagetti si trova ad affrontare nell'esecuzione delle sue vedute, chiarendo che non si tratta di fare dipinti genericamente evocativi e pittoreschi basandosi su ricordi e descrizioni vaghe o sulla sola fantasia, ma dei quadri

«qui puissent devenir, par leur exactitude et leur vérité, des monumens d'histoire, des objets d'instruction militaire...».

L'esattezza nella descrizione non altera il significato della concezione e della composizione: anche nella sua produzione di "battagliata", emerge con forza "la suggestione poetica del suo personalissimo modo di rappresentare il mutevole aspetto dello spazio e del paesaggio, entro il quale si muovono - su una scala resa evidente dalla stessa scelta prospettica - gli uomini e le vicende della storia. (...) Certo la retorica celebrativa non è estranea a queste raffigurazioni, concepite per consegnare alla storia dei fatti d'armi, ma in esse prevale sempre la precisione documentaria che si realizza attraverso la raccolta delle testimonianze disponibili e la scelta del punto di vista più adeguato per fornire tutte le informazioni sull'accaduto".

Il successo delle vedute di Bagetti è immediato e nel 1807 raggiunge direttamente Napoleone: le sue opere vengono raccolte nella galleria del Castello di Fontainebleau, l'artista segue l'armata napoleonica in Germania e in Russia (1807-1812).

La versione a stampa di alcuni esemplari (1835) trasforma in modo significativo gli originali, specie nelle figure, di solito appena accennate negli acquarelli. Nello stesso anno il generale Pelet incarica i suoi artisti topografi di realizzarne delle copie: Morel, Parent, Pasquieri, Maire, Lespinasse, Gautier, Jung svolgeranno con cura il loro compito e daranno a loro volta origine a quel proliferare di acquarelli "bagettiani": in occasione di mie indagini (sui sistemi fortificati nell'Alessandrino) condotte a Vincennes, presso les *Archives du Génie* ho potuto reperire materiale documentario, conservato con la dicitura di "Les Bagetti", raccolto per detti fini didattici e formativi.

In ogni caso se le vedute di Bagetti si propongono, prima di tutto, di illustrare con grande scrupolo documentaristico le vicende della prima e seconda campagna d'Italia; successivamente egli realizza gli schizzi per le battaglie di Ulma, Austerlitz, Eylau, Wagram. La complessità di queste vedute non si esaurisce nella distaccata e precisa cura con cui sono eseguite: "è la vastità del paesaggio a dominare la scena, sovrastando nettamente le vicende umane che pure ne dovrebbero essere le protagoniste; le ordinate manovre delle colonne dei soldati - che appena si intravedono - sono lontane dalla feroce confusione della vera guerra e appaiono quasi accessori in rapporto all'evidenza dei cieli e delle campagne". L'attenzione del pittore è invece tutta rivolta a descrivere minuziosamente le contrade coltivate, i borghi e le città, spesso sotto orizzonti infiniti, tersi o colmi di nuvole incombenti, con un rigore da vedutismo ottico ben esemplificato dalla vertiginosa prospettiva urbana con cui l'artista raffigura, per esempio, l'episodio del *Blocco della cittadella di Piacenza*.

In altre vedute, come l'*Entrata dei francesi a Cuneo per la porta di Nizza è stato notato come* Bagetti crei un'atmosfera sospesa, ai confini del "romantico", con "quel chiaro di luna che drammatizza il lento sfilare delle truppe davanti alla cittadella".

Ulteriore riflessione potrebbe essere posta nei soggetti e nei modi in qualche modo simili a quelli di Giovanni Battista De Gubernatis, per la profonda suggestione con cui raffigura la "maestosità della natura", riscontrabile con particolare finezza ed eleganza, anche in alcuni paesaggi fortificati. Qualche influsso si potrebbe inoltre ravvisare nei modi di Carlo Reviglio (che riprende Palmieri, di Bagetti maestro, ricordiamolo) specie in alcuni particolari: il ricorso a colori differenti, tanto nelle fronde degli alberi quanto nell'articolazione degli edifici, per accentuare la profondità dell'immagine; ma soprattutto il carattere e il tono davvero particolari della luminosità che egli sa infondere nei suoi dipinti: è una luce intensa, diffusa e soffusa, eppure sapientemente concentrata e diretta sui

particolari chiave della composizione.

Sebbene con connotazioni sue proprie rispetto agli artisti qui appena proposti, un timbro spesso rivolto al paesaggio, con particolare attenzione al territorio della difesa, è quello di Pasquale Domenico Cambiaso. Della sua formazione artistica, i suoi biografi (e fra questi Pietro D. Patrone) rimarcano giustamente contatti con la "scuola di Posillipo" a Napoli, dove operano fra gli altri Antonio Pitloo, Consalvo Carelli, Giacinto Gigante e Teodoro Duclère: "egli ebbe la rivelazione del genere più confacente alla sua personalità artistica, quella della pittura di paese o di veduta e si appassionò per quelle piccole tele, per quegli acquerelli (...) nei quali i pittori napoletani esprimevano le bellezze della loro terra".

Di lui, Federico Alizeri scrive: «il Cambiaso che non fu mai un interprete, ma piuttosto ritrattista della natura, non merita la qualifica di paesista, bensì di vedutista; il primo pittore vedutista genovese dell'800, da porsi vicino al Garibbo, del quale se è meno scientificamente esatto nei minuti particolari e nella prospettiva, di certo si mostra più vario e più ricco di temi, più spigliato, più elegante, più piacevole; miglior colorista, ottimo decoratore-scenografo». Ed ancora il Comanducci si trova d'accordo nell'osservare che il Cambiaso più che paesista, fu vedutista obbiettivo, di occhio esperto, di buon gusto nella scelta e nel taglio dei motivi. Sembra esserci, in conclusione, una netta tendenza della critica a confinare Cambiaso «nella più diversa area dei pittori documentaristi». In realtà, uno dei limiti attribuiti a Cambiaso, la mancanza di «invenzione» e di «spettacolarità», è parte di un aspetto progrediente nella concezione (e nella prassi) dell'arte pittorica, tra Otto e Novecento, tendente verso una maggiore «oggettività» della rappresentazione. In tal senso - programmaticamente - veniva impiegata la tecnica della ripresa mediante la «camera ottica». Per l'opera di Cambiaso, se tale tecnica discendesse da accademismi di stampo pragmatico, ovvero se fosse legato a più profonde esigenze di sperimentazioni innovatrici, è tema che non si intende qui affrontare. Così come non si vuole raccogliere - per questioni di pertinenza - l'interessante interrogativo se e quanto fosse conscio l'obiettivo di «conservare la memoria nel tempo» dei luoghi riprodotti [Marotta - Comoli Mandracci 1994].

Le stesse immagini disvelano e ripropongono con estrema chiarezza la «marca semantica», cioè tutte le valenze simboliche, insite nella forma di un «luogo forte» dominante - anche visivamente - sulla città, qualità che peraltro oggi non viene più colta e vissuta in tutte le sue potenzialità. Ma fra le infinite chiavi di lettura insite in ogni disegno e in ogni rappresentazione, se ne vuole qui privilegiare in primo luogo quella che induce alla riflessione sul corretto ed equilibrato rapporto fra Uomo e Ambiente, Artificio e Natura. In questo senso, la lucida esattezza degli esiti artistici di Cambiaso costituisce - oggi - un parametro storico (e storicizzato), nella misura in cui consente un confronto diretto e concreto con i luoghi rappresentati.

## **Conclusioni**

Da queste brevi, incomplete e ancora non sistematizzate note si profila un tema di studio non ancor del tutto indagato, ma sufficientemente caratterizzato, che potrà giovare di approcci di metodo incrociati e integrati, (ma anche da strutturarsi con criteri e parametri propri e mirati). Per comunicare e diffondere, anche per via visiva un processo comune e strutturante il territorio dell'Europa: verso una più ampia, consapevole (e reale) integrazione europea.



## Bibliografia

- BERNARDI, M. (1947). *C. B.* In "Agorà", III, 12.
- LAVAGNINO, E. (1956). *L'arte moderna*. Torino: Einaudi.
- Carlo Bossoli. *Cronache pittoriche del Risorgimento nella Collezione di Eugenio di Savoia, Principe di Carignano (1859-1861)*. (1998). A cura di VERNIZZI, C. Torino: Artema.
- Carlo Bossoli. *Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese* (1974). A cura di: PEYROT, A. Torino: Torinese Editrice.
- Cinquant'anni di vita europea nei disegni e nei dipinti di Carlo Bossoli* (1974). Catalogo della mostra. Torino: Tipografia Torinese.
- DONATI, U. (1959). *La Guerra del Cinquantanove nei disegni di Carlo Bossoli*. Lugano: Banco di Roma per la Svizzera.
- GRISERI, A. (1963). *Bagetti*. In *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, vol.5.
- Il forte di Gavi*. (1994). A cura di MAROTTA, A. - COMOLI MANDRACCI, V. Alessandria: Soged.
- Il Risorgimento a colori: pittori patrioti e patrioti pittori*. (2010). A cura di TITTONI, M. E. Roma: Gangemi.
- Lugano e il suo lago. Da un taccuino di disegni di Carlo e Francesco Edoardo Bossoli*. (1988). A cura di PEYROT, A. Milano: Il Polifilo.
- MALLÈ, L. (1967) *Pittori piemontesi dell'800*, Milano: Arti Grafiche Ricordi.
- MALTESE, C. (1960). *Storia dell'arte in Italia*. Torino: Einaudi.
- MOCCAGATTA, V. (1968). *C. B.* In *Torino*, XLIV 4-5.
- PROST, P. (1991). *Les forteresses de l'Empire*. Paris: Editions du Moniteur.
- Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e Cultura Figurativa 1830-1865*. (2001). Banca CRT, Cassa di Risparmio di Torino.

## Note

<sup>1</sup> Torino, Museo Nazionale del Risorgimento: taccuini con disegni preparatori, Donati 1960.

<sup>2</sup> *Viaggio ottico, ossia serie di vedute pittoresche dell'Italia, Grecia, Turchia, Russia e di diverse altre contrade dipinte sopraluogo*, in "Bazar", anno V, n.9, 1845.



## *Disegnare la città in “veduta”. Il manoscritto illustrato di Konrad Grünenberg* *Draw the city into “view”. Konrad Grünenberg’s illustrated manuscript*

**ORNELLA ZERLENGA**

Seconda Università di Napoli

### **Abstract**

*Second more general Western figurative tradition and from the point of view of the graphical analysis, the city landscape is represented according to the traditional view of ‘bird’s eye’, but the variation in height of the observer returns two types. The first, ‘top flight’, returns an urban system where you can see the road and paths to ground attacks buildings. The second, ‘bass flight’, prevents the traffic view by returning a case together, they appreciate mainly covers and the latest plans. In this second category, plus the flight is ‘low’, the more it favors the front and the city appears to be represented as a prospectus. To increase the perceptual effect of depth, the cities are placed in natural contexts of mountains, rivers, fields, etc., designed using the application deep indicators, pseudo-system perspective and pictorial stroke. We will examine the views of Konrad Grünenberg.*

### **Parole chiave**

Cartografia descrittiva, Topografia vedutistica, manoscritto miniato, Konrad Grünenberg  
 Descriptive cartography, View-paint topography, bilderhand, Konrad Grünenberg

### **Introduzione**

Il 22 aprile 1486 Konrad Grünenberg, *Ritter* (cavaliere; nel suo stemma di famiglia sono inserite più insegne di ordini cavallereschi) e *Baumeister* (architetto costruttore), parte da Costencz (Konstanz am Bodensee; Costanza) con Caspar Gaisberg alla volta di Jerusalem (Gerusalemme) in Terrasanta [Denke 2011]. Grünenberg documenta il cammino attraverso un manoscritto illustrato che però, diversamente da altri, non sarà mai stampato. Il manoscritto di Grünenberg è conservato in più versioni manoscritte presso le biblioteche di Karlsruhe, Gotha, Aarau, Luzern. Nello specifico, si è fatto qui riferimento alla edizione custodita presso la Badische Landesbibliothek Karlsruhe [Grünenberg 1486]. Questa edizione contiene trenta disegni fra stemma di famiglia, galee, architetture, ma soprattutto numerose vedute di città. Le vedute di città rappresentano nel numero circa la metà di quelle che Grünenberg avrà modo di visitare nel suo viaggio da pellegrino verso la Terra Santa all'imbarco da Venezia (Venedig, nel manoscritto), ovvero: in Croazia, Parenzo (Parentz, nel manoscritto; attuale Poreč), Zara, nuova e vecchia (Sara; Zadar), Sebenico (Sibenek; Šibenik), Lèsina (Lessina; Hvar), Curzola (Korsulla; Korčula) e Ragusa (Ragusa; Dubrovnik); in Grecia, Corfù (Corfun; Κέρκυρα o *Kérkyra*), Modone (Modon; Μεθώνη o *Methoni*), Candia (Kandya; Ηράκλειο o *Iraklio*) e Rodi (Rodis; Ρόδος o *Rodos*); a Cipro, Limisso (Linisso; Λεμεσός o *Lemesos*), Larnaca (Sallina; Λάρνακα o *Làrnaka*), Salamina (Kostus; Σαλαμίς od antica Constantia), Famagosta (Famagust; Αμμόχωστος o *Ammochostos*); in Israele, Giaffa (Jaffen; *Yafo*), Ramla (Raman; *Ramlāh*),

ORNELLA ZERLENGA

Lod (Lidya; *Lōḏ*) e Gerusalemme (Jerusalem; *Yerushalayim*); in Palestina, Emmaus (Emmaus) e Betlemme (Betlehem; *Bayti Lahmin*). Sulla base dei dati dedotti dalla consultazione del manoscritto, la tavola grafica (qui redatta da Vincenzo Cirillo con il coordinamento scientifico di chi scrive) illustra in sintesi tutte le mete toccate da Grünenberg durante il suo viaggio da Costanza a Gerusalemme, restituendo: tipologia del percorso (su terra; per mare); mete di passaggio e di soggiorno; mete di cui viene redatta la veduta; date del viaggio; durata del soggiorno (Fig. 1).

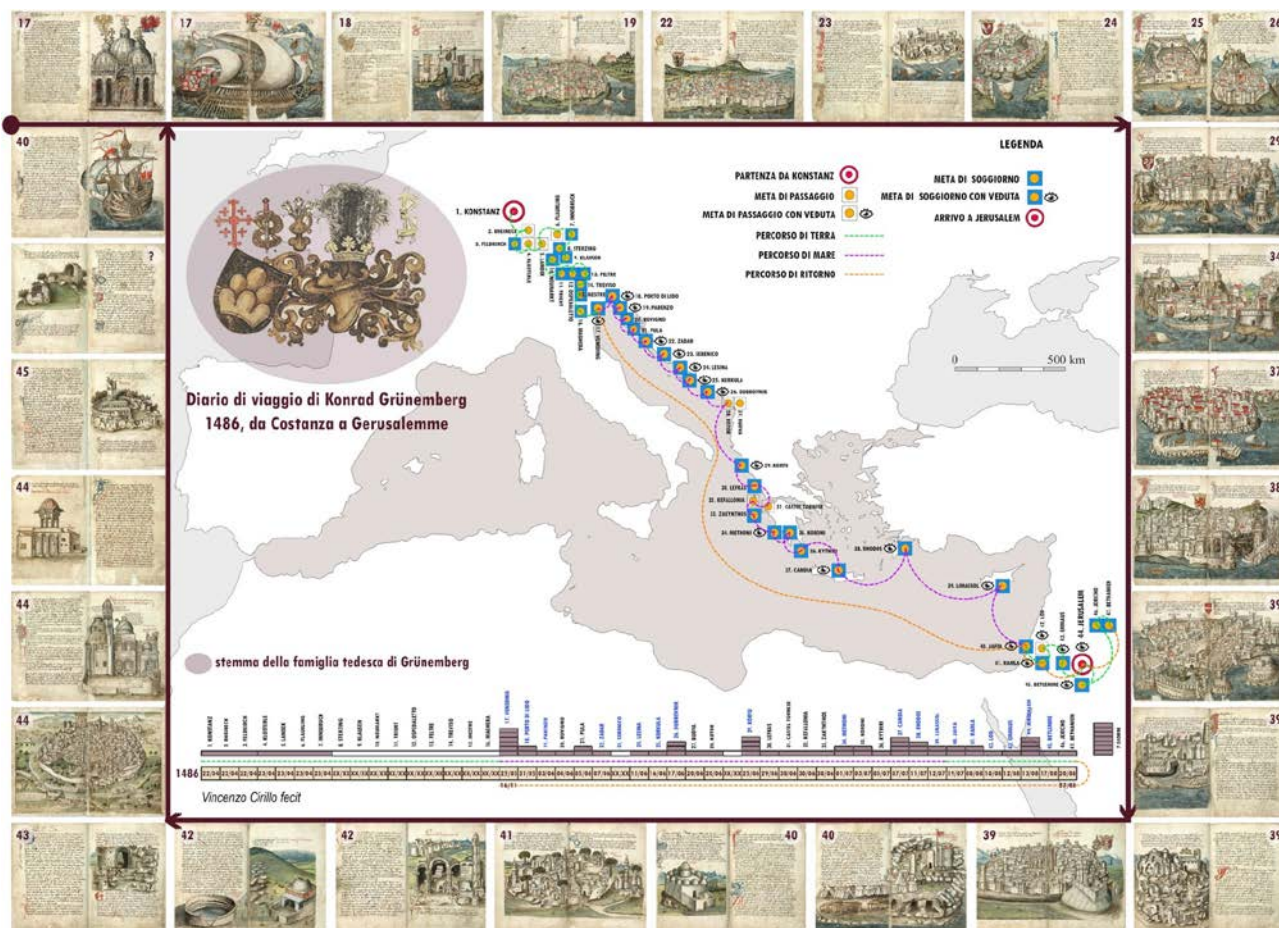


Fig. 1: Mappa concettuale del diario di viaggio di Konrad Grünenberg. Elaborazione grafica di Vincenzo Cirillo. Coordinamento scientifico di Ornella Zerlenga.

In virtù della poco nota personalità di Konrad Grünenberg nel quadro degli studi sulla rappresentazione vedutistica della città, l'oggetto di indagine del presente contributo sarà, *in primis*, la collocazione temporale di questa ricca documentazione iconografica nel più generale contesto europeo ed, in particolare, in quello tedesco; quindi, l'analisi grafica delle modalità di rappresentazione geometrica di queste vedute.

In tal senso, il presente contributo costituisce una sintesi di un più ampio studio condotto insieme alla prof.ssa Danila Jacazzi, che in questi stessi atti ha analizzato il diario di Grünenberg dal punto di vista storiografico. Più nel dettaglio, i due contributi che qui si propongono sono parte di una ricerca di carattere monografico sul portato iconografico delle vedute di città contenute nel manoscritto di Konrad Grünenberg in rapporto alla rappresentazione vedutistica della città, alla tradizione pittorica tardo-medievale, alla

trattatistica italiana, al contesto culturale tedesco, alle nuove esigenze di descrizione della città nell'integrazione fra vedutismo, topografia e cartografia scientifica.

### 1. Le vedute 'a volo d'uccello' di Grünenberg nel panorama mitteleuropeo

Come già anticipato in premessa, il profilo biografico di Konrad Grünenberg è poco conosciuto. Nato nella prima metà del XV secolo e deceduto verso la fine dello stesso (c.1494), Grünenberg è indicato dalle fonti contemporanee come componente di una famiglia patrizia di Konstanz (Baden-Württemberg) in Germania, *Baumeister* nella stessa città ed anche autore di manoscritti contenenti illustrazioni di stemmi gentilizi.

Contemporaneo di Grünenberg, che al suo pari affronta il viaggio verso la Terra Santa, è il tedesco Bernhard von Breydenbach (c.1440-1497). Alta personalità della Arcidiocesi di Magonza, von Breydenbach è autore di un diario dei luoghi santi personalmente visitati negli anni 1483-1484 dal titolo *Peregrinatio in terram Sanctam*. L'opera viene illustrata dall'olandese Erhard Reuwich (c.1450-c.1505), tipografo ed incisore. Il diario di Bernhard von Breydenbach conta circa trecento pagine a stampa e sette vedute a stampa realizzate da Erhard Reuwich con la tecnica della xilografia: *Venezia, Parenzo, Corfun, Modon, Candia, Rodys, Gerusalemme*. Le immagini sono di grande formato e pieghevoli, ma eccezionali per la loro dimensione sono le raffigurazioni di Venezia (più di 1,60 metri di lunghezza) e di Gerusalemme (compresa fra Damasco e Sudan). Consapevoli dell'ausilio visivo-percettivo e del forte impatto comunicativo dell'immagine grafica nonché del grande interesse che il tema del viaggio in Terra Santa avrebbe destato nel pubblico, von Breydenbach e Reuwich compiono la più grande operazione commerciale e tecnologicamente innovativa del momento ovvero la stampa a caratteri tipografici degli appunti di viaggio in favore di un facoltoso pubblico di lettori desideroso di acquistare il nuovo prodotto. Il libro è stampato nella tedesca Mainz (Magonza), città natale di Johannes Gutenberg e già sede della società Gutenberg-Fust per la produzione di libri da stamparsi con la nuova tecnica dei caratteri mobili. Il viaggio in Terra Santa fu stampato dall'editore Peter Schöffers, tipografo tedesco (c.1425-1503) e già apprendista di Gutenberg. In pochi decenni il libro di von Breydenbach e Reuwich (edito prima in latino, poi in tedesco) diventa un best-seller ed è ristampato più volte.

Al contrario, l'analogo diario di viaggio in Terra Santa di Konrad Grünenberg, pur contenendo più di trenta disegni fra architetture ed immagini di città (di cui la metà all'incirca nel formato di doppia pagina affiancata), non verrà dato alle stampe né assurgerà alla fama del conterraneo. Non si conoscono, al momento, i motivi della mancata diffusione a stampa di questa testimonianza, che nella struttura complessiva appare di gran lunga più vasta nella documentazione grafica se confrontata con il più esiguo numero di disegni presenti nel libro di von Breydenbach. Ma non solo. Se si comparano le raffigurazioni delle città contenute nel manoscritto miniato di Konrad Grünenberg e nel libro a stampa di Bernhard von Breydenbach, di primo acchito si notano delle differenze fra le modalità di raffigurazione delle vedute di città, che aprono il campo dell'indagine ad una serie di riflessioni sulla diversa 'messa in forma' delle stesse e sui formati di carta usati, altrettanto differenziati nelle due versioni pur essendo le città rappresentate le stesse e l'anno di redazione lo stesso (1486).

Nello specifico, comparando fra loro *Parenzo, Corfun, Modon, Candia e Rodys* si può facilmente notare che le immagini realizzate da Erhard Reuwich si sviluppano secondo formati più oblungi e quasi sempre pieghevoli rispetto all'ingombro della pariglia mentre i

disegni contenuti nel manoscritto di Konrad Grünenberg occupano il solo spazio della pariglia. L'effetto complessivo è che mentre le vedute delle città contenute nel libro di von Breydenbach sembrano viste più dal basso (per così dire, secondo una vista frontale), quelle conservate nel manoscritto di Grünenberg sembrano viste più dall'alto. Nell'ambito dell'analisi grafica, ciò è dovuto al diverso impianto geometrico utilizzato nelle modalità di 'messa in forma' della veduta della città e dalla scelta del 'punto di vista' da cui osservarla. La determinazione del 'punto di vista' è, infatti, funzione di più parametri: della distanza (infinita o finita) dal quadro della rappresentazione (piano su cui è proiettata l'immagine della realtà); della direzione di osservazione e della disposizione di ciò che si descrive rispetto ad essa; dell'altezza dell'osservatore rispetto al piano di stazione (nel caso di distanza finita). La combinazione di questi elementi individua una molteplicità di 'punti di vista' da cui osservare una stessa realtà e, pertanto, produce la costruzione di immagini diverse tali da astrarre totalmente dalla percezione visiva del reale discretizzandolo in due 'viste' bidimensionali (metodo delle doppie proiezioni ortogonali: piante, sezioni, prospetti) o da alludere alla tridimensionalità della realtà indagata secondo 'punti di vista' che estraggono l'osservatore dal contesto (metodo delle proiezioni parallele o cilindriche: assonometrie) o che lo immettono (metodo delle proiezioni centrali o coniche: prospettive). In più, come nelle prospettive la direzione principale di osservazione rispetto al quadro della rappresentazione (inclinata; orizzontale; verticale) determina viste diverse di una stessa realtà, anche nelle proiezioni parallele o cilindriche il diverso sistema di riferimento può causare effetti visivi molto differenziati. Più nello specifico, le assonometrie oblique si distinguono per una diversa resa percettiva dell'allusione alla profondità a seconda che si tratti di 'cavaliera militare' o 'cavaliera'. Le prime, nel mantenere inalterati i valori degli angoli contenuti nel piano orizzontale del diedro cartesiano, conservano inalterata la forma planimetrica e, pertanto, nella costruzione dell'immagine di una città privilegiano le informazioni urbane relative ai tracciati viari, agli attacchi a terra ed alle coperture degli edifici; l'immagine restituita appare come vista dall'alto, da cui l'appellativo di veduta 'a volo d'uccello'. Le seconde, dette anche 'prospettive parallele', mantengono invece inalterate le forme contenute in uno dei due piani verticali, privilegiando la restituzione dei fronti; le vedute di città costruite in tal modo tendono ad impedire la vista della viabilità interna e, più lo scorcio si riduce, più la città appare come un fitto insieme di edifici (quasi un prospetto) percepito da un punto di vista sempre più basso e più radente al suolo. Questa differenza, se rapportata alla produzione del vedutismo topografico, che di lì a poco si svilupperà grazie al contributo dei cartografi, porta a riconoscere una maggiore assonanza della ricca produzione iconografica conservata nel manoscritto di Grünenberg nei confronti di quella gran messe di vedute di città, raccolte in libri od atlanti, che avrà il suo prevalente sviluppo in Germania durante il XVI secolo. In tal senso, e per contro, il tipo di rappresentazione utilizzato nelle vedute di città contenute nel libro a stampa di Bernhard von Breydenbach sembrerebbe muoversi più verso la direzione di una tradizione pittorica tardo-medievale, i cui primi esempi a stampa possono riferirsi a quei compendi universali oppure a quelle cronache del mondo redatti sotto forma di incunaboli o quattrocentine. Fra questi, può qui richiamarsi l'opera del monaco certosino tedesco Werner Rolewinck (1425-1502), che a partire dal 1474 nel suo *Fasciculus Temporum* pubblica illustrazioni di città a guisa di piccoli tasselli iconografici, oppure quella del monaco e letterato italiano Jacopo Filippo Foresti (1434-1520) contenuta in una cronologia di fatti storici notevoli, ordinata per anni e stampata a Venezia nel 1483, dal titolo *Supplementum chronicarum*.

Di contro, i disegni manoscritti contenuti nel diario di Grünenberg conservato a Karlsruhe aprono ad una nuova stagione simbolica-rappresentativa dell'iconografia urbana che, sul finire del XV secolo, trova immediata espressione in Hartmann Schedel e, nel XVI secolo, in Sebastian Münster e nella coppia Georg Braun e Frans Hogenberg. I nomi richiamati rappresentano, infatti, i principali protagonisti di quella innovativa stagione culturale nota come cartografia descrittiva, topografia vedutistica, vedutismo topografico, la quale esprimerà il maggior portato creativo in terra alemanna con grandi incisioni di vedute di città europee (e non) a cui si riferirà per più secoli la produzione iconografica avvenire.

Riperkorrendone qui brevemente le tappe storiche al fine di ben collocare il portato innovativo delle vedute di città contenute nel manoscritto di Grünenberg, i primi esempi di questo nuovo modo di 'messa in forma' dell'immagine della città si trovano nelle *Cronache di Norimberga* (conosciute anche come *Liber chronicarum* o *Schedelsche Weltchronik*), opera del medico ed umanista tedesco Hartmann Schendel (1440-1514) che le stampò a Norimberga nel 1493 per i tipi di Anton Koberger. Schendel studiò a Lipsia ed a Padova, dedicandosi ad importanti studi di geografia. Le *Cronache* contengono le prime illustrazioni di molte città europee (grandi e piccole) e sono opera del pittore e tipografo tedesco Michael Wohlgemut (1434-1519) e del suo figliastro Wilhelm Pleydenwurff (c.1450-1494). A sua volta il padre di Wilhelm, Hans Pleydenwurff (1420-1472), fu maestro di Wohlgemut e pittore influenzato dalla cultura figurativa dei primitivi fiamminghi come Rogier van der Weyden (1399-1464) e, soprattutto, Dieric Bouts (c.1415-1475). Wohlgemut compì notevoli progressi nella tecnica di incisione delle xilografie (anche se le stesse venivano ancora colorate a mano dopo la stampa), tant'è che nella sua bottega (situata accanto alla casa di Schendel e frequentata da molti giovani apprendisti, fra cui Albrecht Dürer) questa pratica costituiva la parte più significativa del suo operato e della sua maestria.

Nel XVI secolo, invece, uno dei libri più popolari e di successo per essere stata la prima edizione del mondo in lingua tedesca nel campo della diffusione delle vedute di città fu la *Cosmographia universalis*, edita nel 1544 ed arricchita con le successive edizioni fino al 1598 di un numero ancora maggiore di illustrazioni di città. Opera del tedesco Sebastian Münster (1488-1552), uno dei più famosi cartografi e cosmografi rinascimentali assieme a Leonardo da Vinci (1452-1519), Martin Behaim (1459-1507), Martin Waldseemüller (1472/75-1520), Petrus Apianus (1495-1552) e Gerhard Mercator (1512-1594), la redazione della *Cosmographia universalis* richiese il lavoro di più competenze e raccolse opere di più artisti fra i cui gli incisori Hans Holbein il Giovane (c.1497-1543), Urs Graf (c.1485-c.1529). Pubblicata dal 1544 al 1598, l'opera fu divisa in sei libri di grande formato, di cui il *Libro primo* fu dedicato all'astronomia, matematica, geografia fisica e cartografia mentre i restanti alla descrizione dei paesi europei, asiatici ed africani. Quest'opera può essere ritenuta a giusta ragione un proto-esempio di atlante di città dove, accanto alla tradizionale veduta frontale della città compaiono novità rilevanti consistenti nel modello 'a volo d'uccello' oltre alla doppia rappresentazione in veduta ed in pianta per le città più rilevanti. Queste immagini ebbero da subito un grande successo di pubblico dando vita fra i viaggiatori ed i mercanti nord europei alla moda del collezionismo geografico per l'immagine visiva della città. La *Cosmographia universalis* aprì ad un particolare settore descrittivo della cartografia, che si sviluppò rapidamente a fini commerciali e divulgativi, finendo per determinare immagini stereotipate che, per alcune grandi città, si impressero nei secoli nell'immaginario dei lettori e che ancora permane.

L'ultima rilevante opera del XVI secolo è la raccolta *Civitates orbis terrarum*, pubblicata dal 1572 al 1617 dal topo-geografo tedesco Georg Braun (1541-1622) e dal pittore tedesco



Frans Hogenberg (1535-1590). L'opera contiene più di trecentocinquanta vedute di città di tutto il mondo, incluse alcune città extra-europee, e si presenta come un vero e proprio atlante di città. Georg Braun fu il principale curatore del lavoro, ispirandosi sia alla raccolta di vedute di città di Sebastian Münster, che al *Theatrum Orbis Terrarum*, opera del cartografo e geografo belga Abraham Oertel (1527-1598), più noto con la forma umanistica del nome *Ortelius* e che con Gerardus Mercator (1512-1594) fu grande fondatore della cartografia fiamminga. Il *Theatrum* (edito per la prima volta nel 1570) è una celebre e sistematica raccolta di carte a scala geografica di tutto il mondo e di vari autori (molti dei quali italiani), disegnate ed incise con criteri uniformi: dunque, un vero e proprio atlante geografico. Per la notevole mole, alla redazione delle tavole di *Civitates orbis terrarum* lavorarono, oltre ai pittori Frans Hogenberg, Simon van den Neuvel, Joris e Jacob Hoefnagel, il cartografo Daniel Freese e Heinrich Rantzau. Inoltre, furono utilizzate opere di Jacob van Deventer, Sebastian Münster e dello storico svizzero Johannes Stumpf (1500-1576). Fra i pittori citati, Joris Hoefnagel (1542-1600), noto anche come cartografo ed illustratore fiammingo, in questa opera mostrò appieno la transizione fra la miniatura medievale e la pittura rinascimentale. In conclusione, la notevole raccolta di vedute di città contenuta in *Civitates orbis terrarum* si impose all'attenzione dei lettori quasi come un completamento a scala urbana del *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, il quale integrando le informazioni visive attraverso vedute e piante si impose sul mercato delle grandi opere con nuove ricognizioni da parte di cartografi ed artisti.

## 2. Disegnare la città in 'veduta'. Punti di vista geometrici e culturali

Per quanto affermato nel capitolo precedente, le vedute di città contenute nel manoscritto del 1486 di Konrad Grünenberg, conservato a Karlsruhe, aprono ad una serie di interessanti ed inedite riflessioni per l'innovativo e prevalente uso della veduta 'a volo d'uccello'. Dal punto di vista delle modalità di rappresentazione geometrica, questo tipo di veduta si differenzia fortemente dalla tradizione iconografica precedente che, fino al XVI secolo, trova preminente espressione nella raffigurazione pittorica dell'immagine della città e che, essenzialmente, utilizza questa immagine (e quella delle sue architetture) quale quinta scenica ad una narrazione di carattere religioso che ha come protagonista storie di santi o di Gesù Cristo. A tal proposito, basti pensare ai quadri dei già citati pittori fiamminghi (che pure partecipano alla redazione dei primi atlanti di città del XVI secolo), come al trittico "La crocifissione" (1443-1445) di Rogier van der Weyden oppure all'opera pittorica di Dierec Bouts dal titolo "L'incontro di Abramo e Melchisedec" (1465), per notare come in questi casi la rappresentazione restituisca un'immagine frontale della città, priva di una profondità spaziale e tale da non restituirla quale insieme integrato di edifici e strade. Anzi, in questa tipologia di raffigurazione di una città ancora storicamente murata, la condizione di cinta fortificata costituisce un valido ausilio per 'non' descrivere il tessuto viario che risulta, così, nascosto alla vista.

Spostandosi in campo pittorico, le modalità geometriche di rappresentazione della città trovano nella storia della pittura italiana esempi eccellenti a partire da Cimabue (c.1240-1302), in cui l'immagine di poche architetture fa il suo timido ingresso nella narrazione figurativa della scena religiosa. Si pensi alla "Flagellazione" (1280-85) dove due alti edifici (una chiesa ed un campanile) chiudono la scena ai lati opposti del quadro ed accennano ad una profondità spaziale allusa attraverso il ricorso ad una proto-assonometria obliqua cavaliere che, riferito lo spazio ad una terna di assi cartesiani, restituisce la pianta ed il

prospetto laterale come scorciati e lascia inalterato nei suoi rapporti di ortogonalità quello frontale. La vista è dall'alto e l'occhio è quello di Dio che guarda il peccato dell'uomo. Una soluzione geometrica (sul fronte delle metodologie di rappresentazione) ed un'immagine evocatrice di città (sul piano simbolico) che verrà ampiamente replicata in Duccio di Buoninsegna (1255-1318) dove, però, alla scena di fondo di singole architetture si sostituisce quella allusiva all'idea di città come nel capolavoro dell'artista, la "Maestà" (1308-11) nel duomo di Siena, dove le architetture sono cinte da recinti murari in cui si aprono porte urbane e da cui si ergono profili di case, torri, campanili e chiese variamente scorciati in proiezione parallela e visti dal basso. In particolare, e qui degno di specifica attenzione, è il pannello raffigurante "La tentazione di Cristo sul monte" dove Gesù e Satana, metafora di entità sovraumane, appaiono rappresentati come dei fuori scala rispetto all'immagine di un paesaggio, assieme naturale ed artefatto, costituito da molteplici città fortificate e tali da dominarle per dimensione e posizione. Il tema assume, dunque, un carattere fortemente simbolico tale che le diverse città sono rappresentate come viste dall'alto (in una di esse si intravede anche il tessuto viario) e composte scaglionandole nell'insieme in virtù del ricorso ad indicatori percettivi della profondità come la riduzione delle grandezze apparenti. Nel primo decennio del XIV secolo la concezione, assieme geometrica e simbolica, di un'immagine così costruita restituisce nel panorama di studi e ricerche sulle teorie della rappresentazione geometrica dell'immagine urbana una proto-veduta 'a volo d'uccello', che fisserà una svolta significativa e che molto influenzerà la figurazione avvenire.

Nell'opera pittorica di Giotto (1267-1337) la rappresentazione della città si afferma, invece, quale motivo onnipresente di ogni narrazione. Nelle sue opere, infatti, l'effetto di profondità degli abitati è aumentato grazie al ricorso ad una pseudo-assonometria ortogonale in luogo di quella obliqua e da un punto di vista sempre dal basso. Condizione, questa, che viene spinta oltre i limiti quando, in un'età ancora lontana dall'Umanesimo, nella "Resurrezione di Drusiana" (1320) l'architetto-pittore adopererà una costruzione geometrica delle mura fortificate in forma proto-prospettica al fine di accentuare la verosimiglianza della rappresentazione pittorica alla fisiologia della percezione visiva umana, notoriamente soggetta alle leggi della proiezione centrale.

"Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi" (1320) di Simone Martini (1284-1344) ed "Una città vicino al mare" (c.1340) di Ambrogio Lorenzetti (1290-1348) interpretano in modo innovativo il tema della rappresentazione della città, superando in termini culturali e geometrici quanto già contenuto in "La tentazione di Cristo sul monte" di Duccio di Buoninsegna. Nel primo esempio citato (oggetto di vivace dibattito sulla datazione ed attribuzione dell'opera a Simone Martini), l'occasione di un formato del disegno oblungo in direzione orizzontale consente all'autore di poter introdurre un effetto dinamico e di correlare la narrazione del tema attraverso l'allusione pittorica a due piani distinti di rappresentazione: il primo, accoglie la camminata del cavaliere a cavallo che si sposta da destra verso sinistra grazie all'effetto dinamico reso dall'andatura alternata degli arti del cavallo; il secondo, che costituisce uno sfondo attivo alla scena territoriale dove, con l'ausilio dei già citati indizi percettivi di profondità, sono raffigurati su monti e valli gli accampamenti militari e le città fortificate, dalle cui cinte sveltano alte torri merlate ed i cui scorci sono riconducibili ad una vista dal basso ed all'integrazione di costruzioni geometriche in pseudo-assonometrie ortogonali ed oblique cavaliere. Inoltre, ad un'analisi grafica di dettaglio, la costruzione geometrica della 'messa in forma' di alcune profondità architettoniche integra l'impianto pseudo-assonometrico con l'uso puntuale della

proiezione ortogonale (applicata per restituire l'effetto di scorcio degli edifici coperti con tetto a due falde). Allusione al movimento, integrazione di più modalità geometriche di rappresentazione ed uso degli indizi percettivi di profondità restituiscono questa composizione grafica come una tappa fondamentale nella figurazione della città. Dal punto di vista culturale, l'immagine della città diventa autonoma e non più sfondo parziale e complementare. Dal punto di vista geometrico, la rappresentazione ancora frontale delle città fortificate ma attentamente dimensionata in un contesto di relazioni spaziali segna il superamento di quanto contenuto nel pannello di Duccio di Buoninsegna. In "Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi" l'uomo (ovverossia lo sguardo di chi osserva) è 'dentro' la rappresentazione, ad una distanza finita dal quadro: è lo sguardo dell'uomo. Di contro, in "La tentazione di Cristo sul monte" l'occhio di chi osserva è all'esterno della rappresentazione, situato ad una distanza così lontana da poter controllare e vedere ogni cosa con la stessa dovizia di dettaglio. Non è uno sguardo umano, dunque, ma onnipotente: è lo sguardo di Dio e, come tale, è 'ovunque' e situato a distanza infinita.

Ed una questione di 'sguardi' ovverossia di 'punti di vista' è anche quella a cui conduce la tavoletta di piccole dimensioni rappresentante una città in prossimità del mare attribuita, assieme a quella che ritrae un castelluccio solitario in riva ad un lago, ad Ambrogio Lorenzetti (1290-1348). Definite dalla letteratura storiografica primo e più antico esempio nella pittura europea ad esclusivo soggetto paesaggistico, se inquadrata nel tema della rappresentazione della città 'a volo d'uccello' la cosiddetta "Città vicino al mare" ne costituisce anche una prima testimonianza pittorica. Infatti, in questa immagine la città non è soltanto vista dall'alto e da un punto situato a distanza infinita dal quadro ma in essa la costruzione dell'impianto planimetrico urbano rinvia sia alla pseudo-assonometria obliqua cavaliera che a quella militare. Per il contesto storico in cui l'immagine pittorica è collocata, questa condizione costituisce sicuramente una curiosità, considerando che questo tipo di assonometria verrà di gran lunga utilizzata a partire dal XVI secolo dagli ingegneri militari per il controllo della misura nel progetto bastionato di città e fortezze. Inoltre, ad un'analisi grafica di tipo comparativo, nella forma della città attribuita a Lorenzetti si riscontrano evidenti analogie con quelle rappresentate nel già citato Duccio di Buoninsegna ovverossia con le due distinte vedute di città a recinto rettangolare (a sinistra della rappresentazione) e circolare (a destra). In Lorenzetti, infine, queste separate città sono unite da un insieme di edifici, che aggetta dal profilo planimetrico complessivo. La rappresentazione della parte di città cinta dal recinto a forma circolare conserva, poi, la vera forma in quanto viene restituita utilizzando l'assonometria obliqua cavaliera militare che, come è noto, non trasforma le misure degli angoli per tutto ciò che è contenuto in piani a giacitura orizzontale. Una considerazione a farsi, che esula dalle finalità del presente contributo ma che, in un contesto più ampio potrebbe assumere una sua significazione, è l'identificazione storiografica di questa città rappresentata da Lorenzetti con Talamone, cittadina e porto senese di importante valore strategico-difensivo e, pertanto, oggetto di interventi di ampliamento e di ulteriore fortificazione della struttura preesistente durante il XIV secolo. L'ipotesi, affascinante, è che questa veduta pittorica potesse rappresentare il nuovo progetto difensivo e, pertanto, necessitasse di un'altra modalità geometrica di 'messa in forma' dell'immagine della città o che fosse copia di altro.

In questa direzione si inserisce la veduta pittorica della città di Padova, opera di Giusto de' Menabuoi (1330-1390). In questa immagine la città, cinta da mura, è vista dall'alto nella direzione del suo maggiore sviluppo longitudinale. Ciò consente di ben restituire visivamente l'intensità di un fitto abitato, il cui impianto viario viene rappresentato solo in

pochissimi casi, come in prossimità dello slargo del Castello. Le modalità utilizzate per restituire la gran messe di edifici sono nell'insieme le più disparate: dalle proiezioni parallele (ortogonali ed oblique) alle quelle ortogonali. L'impianto geometrico utilizzato per la rappresentazione della veduta restituisce nel complesso un insieme disordinato, colto da un punto di vista collocato a distanza infinita ed attenuato da indizi percettivi di profondità fra cui riduzione delle grandezze apparenti, interposizione, scaglionamento.

Nel XV secolo con l'opera di Beato Angelico (1395-1455) e del suo discepolo Benozzo Gozzoli (1420-1497) il confronto fra la rappresentazione della città in ambito pittorico e quella presente negli incunaboli, diari di viaggi, atlanti di città, sembrerebbe individuare un termine *a quo* per attribuire un diverso significato al portato iconografico, geometrico e culturale, del disegno della città in 'veduta'. Nell'opera dei due pittori, infatti, i trascorsi valori medievali si integrano con i nuovi principi rinascimentali, in cui la costruzione prospettica della scena e l'attenzione alla figura umana ne costituiscono l'essenza prima. Nella "Deposizione dalla Croce" (1432-34) e nel "Compianto sul Cristo morto" (1436), entrambe opera di Beato Angelico, l'immagine della città (oramai valore aggiunto nella configurazione della scena) rinnova i canoni descrittivi della costruzione percettiva della profondità con l'utilizzo non di indizi fittizi quanto di una vera e propria 'regola' fondata sulle proiezioni centrali tant'è che l'intero impianto della 'messa in forma' risulta essere in prospettiva. Inoltre, la costruzione geometrica della profondità spaziale è accresciuta da effetti tecnico-chiaroscurali, che costituiscono (e costituiranno) oggetto di studio nei trattati sull'arte della pittura di Cennino Cennini (*Libro dell'arte*, inizi XV sec.), Leon Battista Alberti (*De Pictura*, 1435), Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, c.1460-82), Leonardo da Vinci (*Trattato della Pittura*, XV-XVI secc.).

In tal senso si colloca l'opera pittorica di Benozzo Gozzoli, sia nella costruzione di scene a scala architettonica che urbana e di cui possono qui citarsi "San Francesco predica agli uccelli e benedice la città di Montefalco", "La cacciata dei demoni da Arezzo", "La rinuncia degli averi" (1450-52) e "Storie della vita di Sant'Agostino" (1464). In esse, le prospettiche vedute di città intere o di interni restituiscono impianti geometrici in cui l'uomo è misura di tutte le cose e la vista virtuale appare essenzialmente frontale anche quando la città è vista da dall'alto, ma mai tanto da simulare il volo di un uccello e consentire la percezione del tessuto viario così come si era già verificato nel disegno assonometrico delle quinte urbane del Lorenzetti in "Allegorie" ed "Effetti" (1338-1340). Il mito di Icaro apparterrà ai cartografi che di lì a poco lo celebreranno nella descrizione della veduta 'a volo d'uccello' e di cui le viste contenute nel manoscritto di Grüenberg ne sono esemplare anticipazione.

## Conclusioni

L'uso di differenti metodi di rappresentazione non è mai acritico ma indice significativo della cultura spaziale di un'epoca. L'analisi grafica qui condotta conferma come le vedute custodite nel manoscritto di Grüenberg siano testimonianza di un mutamento epocale nel rapporto uomo-città e nell'evocazione della stessa città che, da immagine dominante si trasfigura in immagine dominata. Il modo di rappresentare la città fino al XV secolo risente ancora dell'aspetto di una città tardo medievale impenetrabile alla vista dell'uomo 'in terra' per come essa appare ai suoi occhi così protetta da alte mura di cinta, da cui svettano torri, campanili e chiese. In tal senso, questa immagine di città viene percepita 'dal basso' e così prende forma in 'veduta' sia nel caso in cui il punto di vista venga situato all'infinito, veicolando una cultura che estrae l'uomo dallo spazio attraverso l'applicazione di modelli

geometrico-descrittivi in proiezione ortogonale e/o parallela (assonometria), sia che il punto di vista venga posto a distanza finita, partecipando di un rinnovamento umanistico che pone l'uomo al centro dell'universo ed, attraverso la prospettiva (proiezione centrale), ne fa misura della percezione dello spazio. In tal senso, afferma Leonardo da Vinci, «il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose» ed «è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo» [Leonardo da Vinci, I, cap. 9] al punto che quest'uomo, oramai cartografo e scienziato, immagina di alzarsi in volo e, forte di un codice geometrico di rappresentazione, supera le mura e come un uccello sorvola la città dall'alto guardando finalmente all'interno: la città, non più difesa da alcuna cinta, è dominata da questo occhio che ne scopre la sua identità urbana fatta, questa volta non soltanto di torri, campanili e chiese, ma di innumerevoli case, strade e piazze.

La rivoluzione geometrica e culturale si è così compiuta ed il 'punto di vista' è cambiato. Le vedute delle città illustrate durante un viaggio in Terrasanta da Venezia a Gesusalemme, sconosciute ai più, disegnate 'a volo d'uccello' e conservate nel manoscritto del costruttore e cavaliere tedesco, Konrad Grünenberg, ne sono state singolare anticipazione.

## Bibliografia

- ACKERMAN, J. S. (2003). *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano: Electa.
- BAUTZ, F. W. (1990). *Breidenbach, Bernhard von*. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon* (BBKL). Hamm: Bautz, Band 1, p. 738-738 (ISBN 3-88309-013-1).
- COLLETTA, T. (1984). *'Atlanti di città' del Cinquecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- de RUBERTIS, R. (1993). *Fondamenti ed Applicazioni di Geometria Descrittiva*. Roma: Kappa.
- de SETA, C. (1998). *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*. Roma: De Luca Editori d'Arte (ISBN 978-88-8016-244-5).
- de SETA, C. (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*. Napoli: Electa (ISBN 9788851001995).
- de SETA, C., MARIN, B. (2008). *Le città dei cartografi*. Napoli: Electa (ISBN 978-88-510-0542-9).
- DENKE, A. (2011). *Konrad Grünenbergs Pilgerreise ins Heilige Land 1486. Untersuchung, Edition und Kommentar*. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag (ISBN 978-3-412-20608-6).
- FÜSSEL, S. (2001). *Schedel'sche Weltchronik*. Colonia: Taschen Verlag (ISBN 3-8228-5725-4).
- GRÜNENBERG, K. (1486). *Beschreibung der Reise von Konstanz nach Jerusalem*. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek. St. Peter pap. 32, fol. 1<sup>r</sup>-50<sup>v</sup>.
- KLUßMANN, A. (2012). *In Gottes Namen fahren wir. Die spätmittelalterlichen Pilgerberichte von Felix Fabri, Bernhard von Breydenbach und Konrad Grünenberg im Vergleich*. Saarbrücken: Universaar.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (1947). Lanciano: Carabba.
- PRANGE, P. (2003). *Reuwich, Erhard*. In: *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Berlin: Duncker & Humblot, Band 21, p. 474 (ISBN 3-428-11202-4).
- SCOLARI, M. (1984). *Elementi per una storia dell'axonometria*. In "Casabella", n° 500, pp. 42-49.
- SERGARDI, M. (1979). *La città sul mare*. Firenze: Edam.
- WESSEL, G. (2004). *Von einem, der daheim blieb, die Welt zu entdecken. Die Cosmographia des Sebastian Münster oder Wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte*. Francoforte: Campus Verlag (ISBN 3-593-37198-7).
- ZERLENGA, O. (2001). *Aversa rappresentata nel Regno di Napoli in Prospettiva*, in PENTA, R. *Rilievo: documento e memoria. Le strategie del rilievo finalizzato alla tutela e al recupero del patrimonio architettonico*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 95-111 (ISBN 88-495-0162-5).
- ZERLENGA, O. (2004). *Il disegno della città. Napoli rappresentata in Pianta e Veduta*. In *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*. Siracusa: Lombardi, pp. 11-34 (ISBN 88-7260-147-9).
- ZERLENGA, O. (2006). *La rappresentazione della misura nella topografia vedutistica di Napoli*, in GAMBARDELLA, C., IANNOTTA, F., PISCITELLI, M., *Misura e Identità*. Napoli: La scuola di Pitagora editrice, pp. 139-147 (ISBN 978 88 89579 20 6).

## ***Il territorio e la città: uno studio sulle trasformazioni della geomorfologia dello spazio urbano***

*Territory and city: transformations in the geomorphology of the urban space*

**LAURA CARLEVARIS, VITTORIO DI STEFANO, GIOVANNI INTRA SIDOLA**

Università di Roma La Sapienza

### **Abstract**

*The study of the changes that cities experience through the ages advances mainly on basis of the iconographic evidence of the town plan over different periods. These documents frequently describe the city by means of an orthographic projection. They are the most interesting evidence for reconstructive studies and as a tool for a comparison with current maps, but even when the city is described by views that represent the relationship between iconography and elevations, these do not suggest the exact quality of urban space. Such sources do not truly focus on issues related to the transformations of urban geomorphology. Indeed, considering geomorphology, the city undergoes transformations on at least on two different planes. On one side the city proceeds in its development in line with the choices of its inhabitants and administrators, more or less adhering to the criteria of urban planning; on the other hand, it is the natural drainage systems and relief that vary in traumatic events, or through the long duration of natural causes, "moving" the routes and controlling urban transformations and developments. Over the ages, Rome had witnessed many of both of these types of transformations. Consider, among others, the case of the Fori Imperiali, where men created the space for buildings by digging the slopes of the hills, and from this labor created some of the formal characteristics of the urban structure itself. Opposed to this we have the case of the Tiber, a torrential and irregular river, whose behaviour in particular affected the geomorphology of Tiber Island and the adjacent riverbanks. The latter case mainly is the main focus of the current contribution.*

### **Parole chiave**

Trasformazioni urbane, geomorfologia, documentazione iconografica, isola Tiberina, sponde del Tevere  
Urban transformations, geomorphology, iconographic documentation, Tiber Island, banks of the Tiber

### **Introduzione**

Storicamente, la città è rappresentata attraverso la descrizione dello spazio vissuto, vale a dire dei volumi (isolati, edifici) e dei vuoti che li collegano (spazi aperti, percorsi, piazze).

A tal fine, lo spazio urbano è stato raccontato prevalentemente attraverso modalità grafiche in grado di "spiegare", secondo criteri di più o meno esatta valutazione metrica, l'uso della città stessa e ciò ha trovato – e trova ancora oggi – nella proiezione planimetrica la più diffusa forma di riduzione grafica.

Ma la planimetria tende a schiacciare le variazioni altimetriche, e anche laddove queste vengano indicate per mezzo di codici grafici o indicazioni specifiche la resa della plasticità si arrende a una descrizione rivolta agli spostamenti e agli usi urbani.



Altimetria, orografia o morfologia del territorio hanno spesso pagato lo scotto a questa sorta di concezione utilitaristica della rappresentazione. Le vedute hanno in qualche modo cercato di restituire al territorio la sua plasticità, ma non sempre, andando indietro nella storia, ciò è avvenuto su basi scientifiche e metricamente esatte.

Analogamente, la documentazione sulla città sembra concentrarsi poco sulle e trasformazioni geomorfologiche del sedime urbano, aspetto in realtà tutt'altro che trascurabile.

Le più importanti variazioni morfologiche del sedime urbano risultano sostanzialmente legate a due fattori: da una parte è la città stessa che, attraverso scelte operate dai suoi abitanti o da chi la amministra, si fa largo secondo obiettivi di crescita e strumenti di progettazione urbanistica, dall'altra, l'orografia varia per cause naturali traumatiche o di lenta durata, imponendo e governando i futuri sviluppi.

Le trasformazioni imposte dalla natura all'assetto geomorfologico del territorio sono, in generale, le più radicali, quelle che l'uomo subisce, anche in maniera drammatica e che non sempre è facile ricostruire.

Pur alterando drasticamente l'ambiente, i grandi eventi naturali determinano uno stato *post quem* che tende a spezzare la continuità narrativa, costituendo dei punti di guado dove le tracce ricostruttive tendono a perdersi. Le trasformazioni legate invece a un'azione continua della natura vengono metabolizzate lentamente, quotidianamente, quasi senza che nasca la necessità di documentarle. Nel corso dei secoli, esse tendono a essere assorbite dalla città stessa che, dopo averle ammortizzate, le gestisce e cerca di addomesticarle per piegarle a una volontà di uso che rappresenta la caratteristica stessa di una civiltà nel suo modo di vivere lo spazio.

Roma, nel corso dei millenni, è stata – ed è – testimone di molte trasformazioni legate sia all'uomo che alla natura. Si pensi, tra gli altri, ai due opposti casi dei Fori Imperiali, in cui lo spazio per gli edifici è stato guadagnato plasmando le pendici dei colli, livellandone l'altimetria e ricavando dalle esigenze di questo lavoro alcune caratteristiche formali dell'architettura stessa, e, per contro, di quanto avvenuto lungo il Tevere, fiume a carattere torrentizio e discontinuo, la cui natura irruenta ha lavorato, in particolare, sulla geomorfologia dell'isola Tiberina e delle sponde adiacenti, caso sul quale questo contributo si concentra.

## **1. Le trasformazioni geomorfologiche del sedime urbano: l'isola Tiberina e le sponde del Campo Marzio**

Un esempio di come alcune trasformazioni anche importanti avvengano senza lasciare tracce è rappresentato, come si è detto, dal Tevere. L'alveo del Tevere ha subito imponenti trasformazioni per opera dell'uomo (si pensi, ad esempio, alla realizzazione, alla fine dell'Ottocento, dei nuovi argini e dei muraglioni), ma molte di più ne ha subite ad opera della natura e queste ultime sono da ascrivere sia ad eventi violenti e traumatici come le piene e le inondazioni documentate fin dall'antichità [Frosini 1968], sia a un'azione continua e sistematica, come l'accumulo di depositi sul fondo o l'innalzamento progressivo del livello dell'acqua.

Presente da sempre all'interno della città e della sua storia, della quale può essere ritenuto uno dei principali protagonisti, il Tevere non è stato forse sufficientemente osservato, se non per quanto concerne i problemi che poteva arrecare e, quindi, le precauzioni che

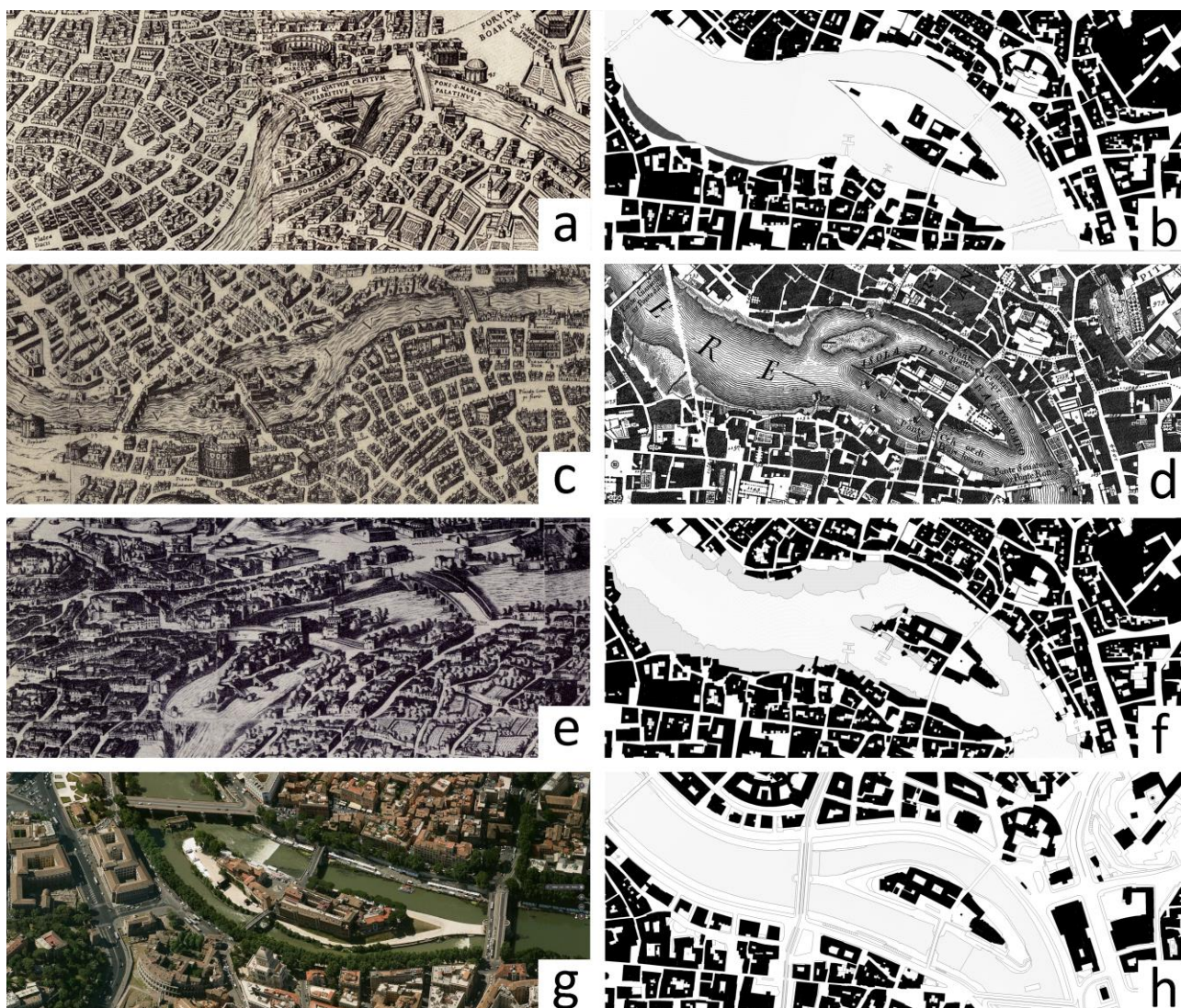


Fig. 1: a) 1576, M. Cartaro, *Pianta di Roma*; b) *Isola Tiberina e zone adiacenti, situazione nella seconda metà del Cinquecento*; c) 1577, É. Du Pérac, *Roma*, edita da A. Lafréry; d) 1748, G. B. Nolli, *Nuova Topografia di Roma*; e) A. Tempesta, 1661-1662, *Pianta di Roma*, edita da G. G. De Rossi; f) *Isola Tiberina e zone adiacenti, situazione al 1835: planimetria dal Catasto gregoriano*; g) *Isola Tiberina e zone adiacenti, screenshot da Google Bing*; h) *Isola Tiberina e zone adiacenti, situazione attuale*.

imponessa e il continuo lavoro di sistemazione delle sponde, intese quale filtro tra la sua irruenza e la città edificata [D'Onofrio 1980; Segarra Lagunes 2004].

Di alcune delle trasformazioni che la natura stessa del fiume ha imposto al sedime urbano sembrano essersi perse le tracce, tracce che solo raramente, in forma di intuizione o di paziente lettura stratigrafica, sono state ricostruite dagli studiosi.

Questa sorta di oblio sembra coinvolgere diversi episodi, ma un esempio eclatante riguarda un tratto particolarmente sensibile dell'alveo, in corrispondenza dell'isola Tiberina, della cosiddetta ripa Giudea e dell'ansa trasteverina, dove nei secoli l'assetto geomorfologico ha subito modifiche sostanziali.

Nella descrizione di questo tratto di fiume l'iconografia storica sembra aver trascurato la documentazione delle dinamiche di alcune radicali fasi di trasformazione, la principale delle quali riguarda la conformazione dell'isola stessa, le sue dimensioni, la *direzione* che lo scafo di questa "nave" assumeva anticamente nel corso del fiume.

Si può ritenere, infatti, che l'isola Tiberina avesse, nell'antichità e fino a tempi relativamente recenti, dimensioni e forma molto diverse da quelle attuali.

Se le trasformazioni che riguardano l'estremità nord-est dell'isola, rivolta contro il flusso delle acque, risultano in parte ricostruibili a partire dal Cinquecento attraverso un'analisi dalla vasta iconografia rinascimentale e barocca e dai documenti d'archivio [Segarra Lagunes 2004, 219-247], delle modifiche subite dall'alveo e dalla sponda del Campo Marzio fin dall'antichità non si trovano molte tracce.

Dal XVI secolo è nota la presenza, a nord-est dell'isola, di un isolotto nel braccio sinistro; un'attenta rilettura di piante e vedute storiche sembra spiegare come questo isolotto si sia formato non tanto per opera di sedimenti arenati nell'ansa del fiume, come è stato ipotizzato, o dall'azione dell'acqua incanalata per mezzo delle passonate realizzate a protezione e in ausilio dei mulini, ma da un vero e proprio fenomeno erosivo operato dalla corrente e iniziato ben prima della realizzazione dei manufatti a servizio delle mole. Si tratta di un lavoro continuo, segnato da episodi violenti, che, nei secoli, ha disgregato la parte più esposta dell'isola stessa.

Nel 1534 Benedetto Marliano misurava la lunghezza dell'isola in «due stadi», pari a circa 370 metri [Marliano 1534, 107], misura decisamente superiore a quella attuale (272 m circa). È possibile dunque che l'isola si presentasse, ancora nel XVI secolo, simile a come doveva apparire nell'antichità.

Nella veduta di Cartaro del 1576 (fig. 1a) l'isola, che ha inizio poco a valle di quella che era denominata piazza di Sant'Anastasio, presenta ancora la conformazione descritta da Marliano, ed è cinta dai muri che, a partire dal I sec. a. C., l'avevano trasformata in una nave di pietra, ma ciò è probabilmente dovuto al rifarsi del suo autore a vedute precedenti riprese in maniera acritica. Solo un anno dopo, infatti, Du Perac (fig. 1c) mostra l'inizio del fenomeno di degrado dei muri perimetrali e quello che appare come una sorta di sfaldamento dell'estremità a monte, che nel 1593 Tempesta rappresenta ormai completamente separata dal resto da un canale che isola definitivamente questo lembo di terra sul quale appaiono ben visibili i resti di due muri antichi (fig. 1e). Questo frammento isolato – che prenderà il nome di "isoletta" – tenderà, nel corso dei due secoli successivi, ad aumentare di dimensioni a causa di depositi di terra e sabbia intorno ai resti dei muri antichi e forse anche per il rallentamento della corrente dovuto alla presenza di ingombri nell'alveo (mole, scale, passonate). Un ruolo importante nella modifica della dinamica dell'acqua e della portata del fiume deve essere attribuito anche al consolidarsi, sulla riva Giudea, del fronte di case costruite su una striscia di terreno concesso nel 1589 da Sisto V all'ampliamento del Ghetto ebraico, istituito da Paolo IV nel 1555.

La massima estensione dell'isoletta sembra quella rappresentata da Nolli nella sua pianta del 1748, riferimento indiscusso per molte delle rappresentazioni e degli studi successivi (fig. 1d).

Dopo il 1790 si ha però una nuova fase di trasformazione dell'assetto orografico che coinvolge, oltre all'isola, la sponda sinistra del fiume ed è opera dell'uomo. Sulla base di





Fig. 2: G. Pannini, pianta dei lavori appaltati a Marini nel 1791 (Segarra Lagunes 2004, 238).

Fig. 3: Area ricavata a seguito dei lavori di Marini: l'isoletta è sparita (Segarra Lagunes 2004, 243).

un ardito progetto a cavallo tra mire speculative e obiettivi di riqualificazione e adeguamento dei due rami che separano l'isoletta dalla riva Giudea e dall'isola (il primo canale si insabbiava frequentemente, il secondo non risultava sempre navigabile), Natale Marini, architetto che ruota intorno alla Camera Apostolica, ottiene l'autorizzazione a eseguire lavori che mirano a interrare il canale sinistro e ad ampliare quello intermedio e che prevedono il prolungamento delle due chiaviche che fuoriuscivano in quel tratto di fiume [Segarra Lagunes 2004, 235-247]. Questi lavori, probabilmente utili a sgravare la camera Apostolica da costi e incombenze di manutenzione, avrebbero permesso a Marini una redditizia speculazione sui terreni guadagnati dall'avanzamento della riva (figg. 2, 3). L'interramento del canale sinistro, portato a termine tra molte difficoltà, determinò una radicale ridefinizione della linea di costa e la formazione di un "relitto" sabbioso visibile ancora nelle fotografie ottocentesche, che sparirà solo con la realizzazione dei nuovi argini e della sistemazione dei lungotevere.

## 2. Archeologia e trasformazioni geomorfologiche

La dinamica della separazione dell'isoletta dal resto dell'isola Tiberina è dunque ricostruibile e, in buona misura, documentata, ma anche laddove ci si è spinti a immaginare trasformazioni geomorfologiche radicali, non si è mai arrivati a ricostruire la tempistica di questo fenomeno, né le molte conseguenze che se ne devono trarre.

Alla fine dell'Ottocento, quando Lanciani redige la sua imponente *Forma Urbis Romae*, erano noti i molti resti archeologici presenti sull'isola, così come era da tempo nota l'ubicazione dell'antico *Templum Fauni* (presente anche sulla pianta di Marliano), in una posizione ormai coperta dall'acqua [Lanciani 1893-'98, tav. XXVIII] (fig. 4). Erano noti anche parte dei resti visibili sulla riva del Campo Marzio e i muri antichi sull'isoletta, probabilmente demoliti da Marini nell'ultimo decennio del Settecento secondo quanto previsto dal contratto da lui stipulato con la Camera Apostolica [Segarra Lagunes 2004, 237] e che oggi risulterebbero quasi completamente coperti dalla nuova banchina, come mostra la paziente stratigrafia di Guidoni (fig. 5) [Guidoni 1985-1992, fol. 49].

LAURA CARLEVARIS, VITTORIO DI STEFANO, GIOVANNI INTRA SIDOLA

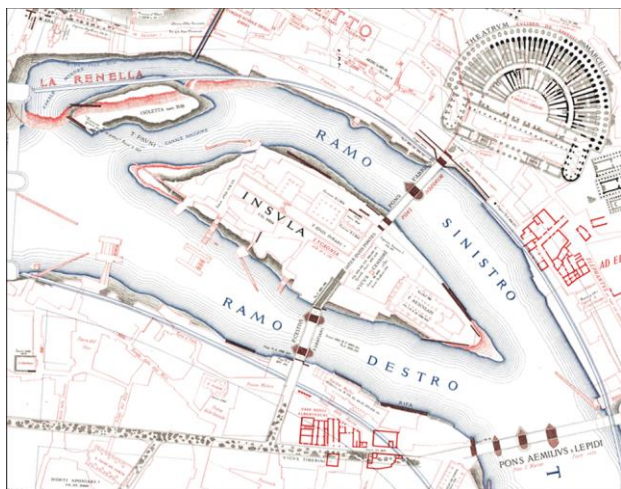


Fig. 4: R. Lanciani 1893-1900, *Forma Urbis Romae Descriptio*, tav. XXVIII, particolare.

Fig. 5: E. Guidoni 1985-1992, *Carta del Centro Storico di Roma 1:1000*, foglio 49, particolare.

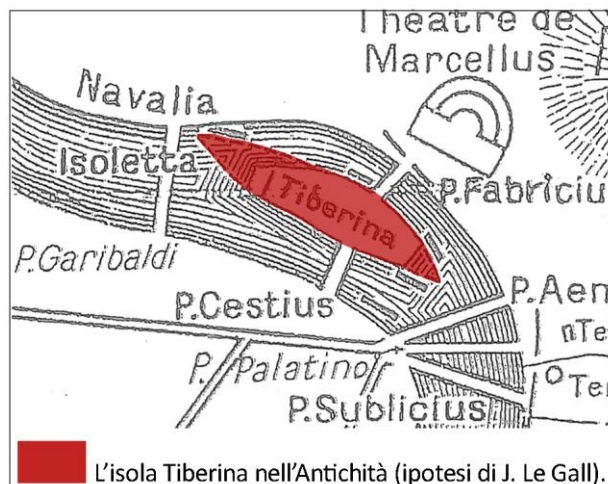
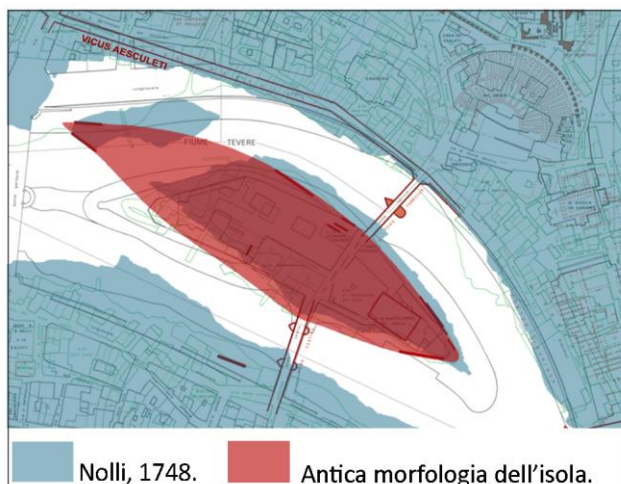


Fig. 6: Ipotesi di ricostruzione della forma originaria dell'isola Tiberina (base: E. Guidoni 1985-1992, fol. 49).

Fig. 7: J. Le Gall, tratto urbano del Tevere nell'antichità, particolare della pianta. Individuazione del perimetro antico dell'isola Tiberina e ipotesi di posizionamento dei Navalia (Le Gall 1953, tav. 2, 184).

I dati archeologici graficizzati da Lanciani sono alla base della ricostruzione operata, all'inizio del Novecento, da Besnier, che ipotizza che la forma attuale dell'isola fosse dovuta innanzitutto alla violenza del fiume e, in seconda istanza, all'azione dell'uomo che ne avrebbe «levigato» il perimetro, rendendolo il più lineare possibile: «È dunque certo che l'isola fosse più lunga, nell'antichità, iniziava all'altezza dell'isoletta e si allungava irregolarmente in mezzo al fiume, seguendo la curva del suo tracciato» [Besnier 1902, 10]. Per ricostruire il perimetro originario dell'isola, dunque, è possibile individuare tutti i resti archeologici ancora visibili e integrarli con quelli che erano presenti prima della realizzazione dei nuovi argini, includendoli tutti all'interno di una linea chiusa che potrebbe descrivere proprio la forma dell'isola stessa nell'antichità [Besnier 1902, 33-36] (fig. 6).

Besnier, dunque, agli inizi del '900, avanza l'ipotesi che l'isola antica si allungasse in direzione dei due muri indicati ancora da Nolli e riportati da Lanciani nella *F.U.R.*, ma non fornisce di questa ipotesi nessun riscontro grafico.

Il primo, anzi, per meglio dire l'unico, a tentare un'ipotesi ricostruttiva grafica sarà Le Gall nel suo testo del 1953 [Le Gall 1953, tav. 2, 184] (fig. 7), poi riportato nell'edizione italiana del 2005 e nel *Lexicon Topograficum* [Steinby 2003, vol. V, fig. 46, 337]. Nel disegno un tratteggio ipotizza l'estensione dell'isola a valle e, soprattutto, a monte, in direzione dell'attacco dell'attuale ponte Garibaldi con il lungotevere, fino a inglobare i due muri che dovevano essere considerati la poppa della *navis lapidae* [Krauss 1948].

Nonostante l'intuizione di Besnier e la verifica grafica di Le Gall, nessuno sembra aver ipotizzato che a questa difformità nella geomorfologia dell'isola dovesse necessariamente corrispondere una diversa conformazione della sponda del Campo Marzio. Se, come appare ormai certo, l'isola fosse stata così allungata, la sua presenza avrebbe sostanzialmente occluso quello che Lanciani indica come «canale maggiore», e il ramo sinistro rimanente (il «canale minore») sarebbe risultato decisamente troppo stretto per permettere alle piene di defluire in maniera adeguata.

Lanciani stesso non arriva a ipotizzare che la riva dovesse avere, nell'antichità, andamento del tutto diverso. Nella tav. XXVIII della *F.U.R.*, infatti, sono indicate due diverse situazioni: in nero è tracciata la sponda antica, in rosso quella relativa alla città ottocentesca (fig. 4). La riva indicata in nero, però, pur arretrata rispetto alla rossa, ricalca esattamente quella di Nolli, che sembra essere considerato da Lanciani come l'unico *step* noto di queste trasformazioni, l'unico assetto possibile in un "prima" che risulta così schiacciato nell'arco di poco meno di due secoli e non di due millenni.

### 3. I *Navalia* per una città sostenibile

L'eventuale avanzamento dell'estremità a monte dell'isola impone come conseguenza quasi immediata l'ipotesi che la riva del Campo Marzio avesse un andamento diverso sia rispetto al tracciato attuale che rispetto al tracciato indicato da Nolli e ripreso da Lanciani.

Per capire dove fosse la sponda antica non abbiamo però tracce certe, poiché non esistono frammenti della Forma Urbis severiana che ne indichino la posizione in quel punto.

La cosiddetta "pianta marmorea di via Anicia", un frammento di una mappa incisa precedente la Forma Urbis venuto alla luce in Trastevere nel 1985 [Tucci 2013], riporta invece un brevissimo tratto di riva (fig. 8). Purtroppo, a est il frammento termina quasi esattamente in corrispondenza con la Magna Cloaca e non fornisce, dunque, informazioni sull'andamento della sponda più a est. Per il breve tratto di riva che si può ricavare da questo reperto, sembra esistere una quasi perfetta sovrapposizione tra la riva tardorepubblicana e quella settecentesca, ma per il tratto precedente della sponda del Campo Marzio non possiamo che avanzare ipotesi.

A favore dell'ipotesi di un arretramento della sponda sinistra, dunque, non si possono trovare riscontri concreti. Ciononostante, non esistono neanche elementi o ritrovamenti archeologici che entrino in decisa contraddizione con quanto qui proposto.

Un elemento di riflessione è dato dalla presenza, in quel tratto di fiume, dei *Navalia*, porto militare risalente al periodo regio e sicuramente precedente al 338 a. C. [Coarelli 1997, 347; Tucci 2006, 194-198]. La presenza dei *Navalia* in Campo Marzio è ipotizzata da



diversi autori: nella pianta del 1949 Lugli e Gismondi li indicano a monte del *pons Agrippae*

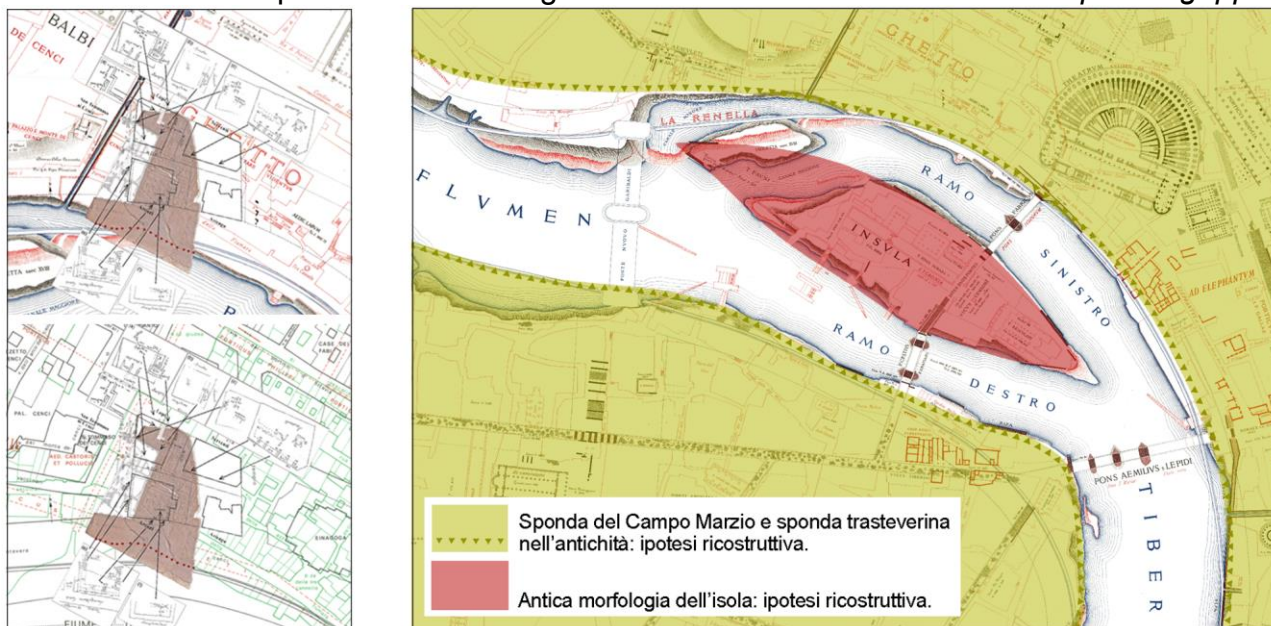


Fig. 8: Posizionamento della lastra di via Anicia (da Tucci 2013) sulla tav. XXVIII della F.U.R. di R. Lanciani (in alto) e sul foglio 49 della carta del Centro storico di E. Guidoni (in basso).

Fig. 9: Ipotesi di ricostruzione della forma originaria dell'isola Tiberina e delle sponde del Campo Marzio e trasteverina (base: R. Lanciani, F.U.R., tav. XXVIII).

mentre Le Gall li colloca a cavallo dell'attuale ponte Garibaldi. Coarelli posiziona questa immensa opera (che poteva estendersi anche per 800-1000 metri) nel tratto di sponda a valle del *Tarentum* e a monte del *portus Tiberinus* [Coarelli 1997, 349]. In questo caso, la sponda sarebbe stata decisamente arretrata verso il tracciato del *vicus Aesculeti*, e l'area subito a nord avrebbe ospitato il porto e gli arsenali retrostanti, alcuni resti dei quali sarebbero riconoscibili nella tav. XXVIII di Lanciani.

L'ipotesi della presenza del porto militare in quel tratto di fiume suggerisce un'immagine che, da sola, sembra descrivere la grandiosità così spesso riconosciuta a Roma anche prima dell'epoca imperiale, quando i *Navalia* avrebbero perso la loro funzione. Si pensi infatti all'effetto della scena che si presentava a chi fosse stato in procinto di risalire il Tevere trovandosi verso l'Aventino: a destra, l'imponenza dei *Navalia* e della flotta lì ormeggiata, a sinistra l'isola, trasformata in seguito, nel corso del I sec. a.C., in una gigantesca nave di pietra.

Le riflessioni intorno al posizionamento in Campo Marzio del porto militare ci portano ancora indietro cronologicamente.

La situazione orografica preurbana del sito in cui sarebbe stata fondata la città di Roma vedeva il fiume alimentato da molti corsi d'acqua, e, in particolare, la zona che avrebbe preso il nome di Campo Marzio risultava malsana e paludosa [Muratori et Al. 1963; Bascià et al. 2000]. Qui, a partire da Nord e dall'ansa del *Tarentum*, diversi immissari alimentavano il Tevere, dando luogo a un terreno instabile e a sponde incerte.

In questa situazione, il primo insediamento urbano si trovava a combattere con terreni difficili, malsani e paludosi: ciò giustifica il fatto che l'area – pur tanto importante da determinare l'insediarsi stesso della città in corrispondenza del passaggio dal Campidoglio a Trastevere attraverso l'appoggio naturale rappresentato dall'isola – non fosse abitata né,

in ampia parte edificata, cosa probabilmente vera ancora in epoca repubblicana [Coarelli 1997, 77-78]. I *Navalia*, dunque, risalenti al periodo regio, chiusosi proprio nel 509 a.C. con la detronizzazione di Tarquinio il Superbo che una leggenda vede alle origini della formazione dell'isola Tiberina [Carlevaris et al. 2011; Carlevaris et al. 2016], avrebbero trovato in Campo Marzio una collocazione perfetta, che univa l'utilità di disporre della flotta o di parte di essa in un punto sensibile dell'Urbe all'esigenza di un intervento di risanamento e di consolidamento dell'area. Si tratta, se così si può dire, di un'operazione di sostenibilità ambientale operata attraverso una grandiosa opera architettonica. La risposta a un problema di natura urbanistica come la scelta dell'ubicazione del porto militare è operata in modo da risolvere molti altri problemi, quali la salubrità e il consolidamento di terre paludose, così incerte eppure così centrali e strategiche.

Le sponde del Campo Marzio avrebbero mantenuto ancora per secoli la loro natura instabile e sabbiosa, inadatta all'edificazione e bisognosa, perché la città potesse espandersi in una logica speculativa, di continue opere di consolidamento. Tracce di questa esigenza di consolidamento sono documentate, come abbiamo visto, ancora nel Rinascimento e nel periodo Barocco [Segarra Lagunes 2004, 201-247], quando dell'esatta collocazione delle sponde abbiamo informazioni documentarie e iconografiche certe.

## Conclusioni

Le osservazioni precedenti confermano l'ipotesi della presenza di un braccio di fiume di adeguata larghezza (e di adeguata portata) tra il *vicus Aesculeti* e l'isola Tiberina, che deve però essere immaginata nella sua antica conformazione (fig. 9), quindi allungata in direzione dell'attuale imbocco di ponte Garibaldi verso via Arenula, fino ai due muri antichi ancora visibili alla fine del Settecento.

Lo sfaldamento dell'isola, ad opera della natura e delle violente piene del fiume, è difficile da collocare cronologicamente con esattezza. Di sicuro, le vedute rinascimentali testimoniano una situazione che, nel corso del XVI secolo, appare ancora in veloce trasformazione, con isolotti e scogli evidentemente diversi dall'una all'altra anche a distanza di pochi anni e con episodi che sembrano rimarcare il fatto che non sempre chi rappresenta la città si basa su misurazioni dirette o su riscontri effettuati di persona, ma spesso si appoggia a rappresentazioni precedenti prese in maniera acritica. Quello che è certo è che la sponda sinistra del fiume in corrispondenza dell'area dei Cenci e a monte della Regola, appare a lungo caratterizzata da una spiaggia piuttosto pronunciata, segnata da alcuni canaletti, come dilavata da acque di scolo non ben convogliate, così come compare ancora nella pianta di Lanciani ma come, anche, risulta dalle ipotesi relative al sito preurbano e protourbano. Le tracce di questa radicale trasformazione geomorfologica di un contesto che per secoli è stato considerato l'ombelico del mondo conosciuto sembrano essersi perse a lungo e riemergono – sia pure con grande incertezza – attraverso lo studio della stratigrafia archeologica e di quanto ricostruibile in secoli di documenti iconografici (cartacei e marmorei, iconografici o di maggiore immediatezza visiva). Ciò apre a una riflessione relativa alla possibilità di individuare modalità di descrizione in grado di restituire il grado di attendibilità delle ricostruzioni e, al contempo, di documentare la stratigrafia delle informazioni. Si potrebbe parlare di un modello diacronico che raccolga, come un GIS, non solo le informazioni, ma anche una loro valutazione qualitativa. Un modello quadridimensionale, o penta-dimensionale, in cui lo scorrere del tempo visualizzi dati e ipotesi e renda possibile la verifica di proiezioni

LAURA CARLEVARIS, VITTORIO DI STEFANO, GIOVANNI INTRA SIDOLA

ricostruttive e il controllo dei dati certi e che permetta, al contempo, di “sfogliare” i documenti iconografici anche quando non esatti sul piano scientifico e metrico-dimensionale, il cui portato in termini di aggiunta di informazioni non deve essere trascurato.

## Bibliografia

- BASCIA, L. CARLOTTI, P. MAFFEI G. L. (2000). *La casa romana: nella storia della città dalle origini all'Ottocento*. Firenze: Alinea.
- BESNIER, M. (1902). *L'Île Tibérine dans l'Antiquité*. Paris: Albert Fontemoing Éditeur.
- CARLEVARIS, L. DI STEFANO, V. INTRA SIDOLA, G. MICUCCI, A. (2011). *Geografia e leggenda: l'isola Tiberina nell'immaginario romano*. In *Il Disegno delle Trasformazioni*. Atti del convegno, Napoli, dicembre 2011. Napoli: Clean Edizioni.
- CARLEVARIS, L. DI STEFANO, V. INTRA SIDOLA, G. MICUCCI, A. (2016). *La città dalla storia al presente: l'isola Tiberina tra persistenza e trasformazioni*. In *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani. I luoghi storici tra conservazione e innovazione*. Atti del convegno, Roma, gennaio 2016. cura di CENNAMO, G. M. Roma: Ermes Edizioni Scientifiche, pp. 147-156.
- COARELLI, F. (1997). *Il Campo Marzio*. Roma: Edizioni Quasar.
- D'ONOFRIO, C. (1980). *Il Tevere. L'isola tiberina, le inondazioni, i molini, i porti, le rive, i muraglioni, i ponti di Roma*. Roma: Romana Società Editrice.
- FROSINI, P. (1968). *La liberazione dalle inondazioni del Tevere*. „Capitolium”, XLIII, 1968, n. 7-8, pp. 216-249.
- GUIDONI, E. (1985-1992). *Carta del Centro Storico di Roma 1:1000*. Foglio 49. Roma: Kappa.
- KRAUSS, F. (1948?). *Die Prora an der Tiberinsel in Rom*. S.l.: Munchner Verlag.
- LANCIANI, R. (1893-1898). *Forma Urbis Romae*. Roma: Mediolani.
- LE GALL, J. (1953). *Le Tibre fleuve de Rome dans l'Antiquité*. Paris: Presses universitaires de France. (Ed. it.: *Il Tevere fiume di Roma nell'antichità*. A cura di MOCCHEGIANI CARPANO, C. PISANI SARTORIO, G. Roma: Quasar, 2005).
- MARLIANO, B. (1534). *Urbis Romae Topographia*. Roma: Blado.
- MURATORI, S. BOLLATI, R. BOLLATI, S. MARINUCCI G. (1963). *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Roma: CNR.
- SEGARRA LAGUNES, M. M. (2004). *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*. Roma: Gangemi Editore.
- STEINBY E. M., a cura di. (2005). *Lexicon Topographicum Urbis Romae*. Roma: Edizioni Quasar.
- TUCCI, P. L. (2006). *Navalia*. „Archeologia Classica”, n. 57, pp. 175-202.
- TUCCI, P. L. (2013). *The marble plan of the Via Anicia and the Temple of Castor and Pollux in Circo Flaminio: the state of the question*. „Papers of the British School at Rome”, n. 81, pp. 91-127.

## Sitografia

- <http://nolli.uoregon.edu> (consultato 15/5/2016).
- <http://formaurbis.stanford.edu/index.html> (consultato 15/5/2016).
- [http://www.cflr.beniculturali.it/Gregoriano/gregoriano\\_intro.html](http://www.cflr.beniculturali.it/Gregoriano/gregoriano_intro.html) (consultato 5/6/2016).
- <http://formaurbis.stanford.edu> (consultato 5/6/2016).

## Note

Il contributo nasce da un lavoro di ricerca ampiamente condiviso, tuttavia, a L. Carlevaris si deve attribuire la documentazione bibliografica e la redazione del testo, a V. Di Stefano l'analisi della documentazione iconografica e il lavoro di modellazione digitale, a G. Intra Sidola la raccolta iconografica e la ricostruzione delle trasformazioni ottocentesche.

## ***Gli HGIS catastali strumenti di rappresentazione aumentata del paesaggio urbano. Il caso di Parma fra XVIII e XX secolo***

### ***Cadastral HGIS tools for augmented representation of the urban landscape: 18<sup>th</sup> to 20<sup>th</sup> century Parma***

**ANDREA ZERBI**

Università degli Studi di Parma

#### **Abstract**

*Geometric land-holding cadastres, consisting of textual and cartographic documents, became more common in Italy beginning in the 18<sup>th</sup> century. The cadastres, especially when combined with censuses, allow the communication of spatial aspects of phenomena which in fact of their own are not spatial. In relation to the cadastres and surveys, Historical Geographic Information Systems (HGIS) are fundamental in developing new methods of investigation and knowledge of reality. Based on interdisciplinary research within the Department of Architecture and Civil, Territorial and Environmental Engineering of the University of Parma, the current paper analyzes topics related to the use of these instruments, for interpretation of the material and immaterial aspects of reality leading to the current configuration of the urban landscapes in which we live.*

#### **Parole chiave**

Rappresentazione, Catasti storici, HGIS, Parma, Storia

Representation, Historical cadastres, HGIS, Parma, History

#### **Introduzione**

La trasformazione del territorio per adeguarlo all'esigenza di vivere in comunità è una costante che da sempre accompagna l'uomo. La necessità di costituire collettività socialmente coese ha dapprima portato alla nascita della città e poi, nel corso del tempo, al farsi largo di una nuova concezione di paesaggio sempre più complessa e variegata che sottintende la presenza dei nuclei abitati e che, soprattutto, amplia il concetto stesso di paesaggio fino ad abbracciare, oltre ai fattori ambientali, anche tutte le modifiche apportate al territorio e la percezione che dello stesso ha la popolazione che lì vive.

Se è però vero che il paesaggio, soprattutto quello urbano, può essere considerato un organismo in continua mutazione, è anche vero che la sua trasformazione fisica, e in modo particolare quella della città europea, di contro tende a presentare forti resistenze a qualsiasi cambiamento. In effetti anche le dinamiche che in età moderna e contemporanea hanno portato i centri urbani ad assumere la loro attuale configurazione, hanno interessato solo in parte scenari fisici ormai da tempo consolidati. Sono cioè cambiate le funzioni sociali, gli assetti economici e le modalità di vita collettiva, ma la forma fisica della città è rimasta sostanzialmente immutata. Le trasformazioni maggiori hanno avuto luogo prevalentemente in corrispondenza di territori extraurbani che nel corso del tempo sono stati inglobati all'interno delle città diventandone parti più o meno organiche. Ma guardando al futuro anche questa prassi sembra destinata ad essere abbandonata dal

ANDREA ZERBI



*Figg. 1-2: La Venezia del Settecento (Canaletto, Il ponte di Rialto da sud, 1735) e la Venezia di oggi.*

momento che molti paesi hanno come obiettivo quello di azzerare il consumo di suolo entro il 2050.

Non è difficile comprendere le motivazioni che stanno alla base della resistenza al cambiamento. Anche questo in fondo è un aspetto connaturato al carattere dell'uomo. La conservazione e la difesa del patrimonio materiale delle nostre città rappresentano infatti la naturale inclinazione che ciascun individuo possiede a non voler perdere l'identità dei luoghi in cui è nato, ha vissuto e ancora vive. È la necessità del tutto umana di stabilità e di identificazione con il proprio luogo di origine che si estrinseca attraverso l'esigenza di non modificare l'immagine di un paesaggio ormai diventato parte del proprio vissuto più intimo. Ancor più delle vicende economiche, sociali o culturali è infatti proprio quest'ultimo, con i suoi centri urbani consolidati e le sue caratteristiche ambientali, che condiziona il modo di vivere di ciascun individuo determinandone usi e abitudini.

La conoscenza approfondita del paesaggio urbano assume quindi fondamentale importanza per ciascuno di noi. Essa si configura infatti come uno straordinario mezzo con cui viaggiare non solo nello spazio ma anche nel tempo, per di più in entrambi i sensi: guardando indietro permette di non perdere il legame con il passato, serbandone sempre vivo il ricordo, e di imparare da esso; volgendo lo sguardo verso il futuro consente di prefigurare gli effetti di interventi che necessariamente condizioneranno la vita di intere generazioni a venire.

## **1. La rappresentazione del paesaggio fra tradizione e innovazione**

Per conoscere e descrivere la componente fisica del paesaggio non esiste strumento più idoneo del disegno. È sempre stato così. Ancora oggi la maggior parte dei dati conoscitivi relativi a un determinato territorio provengono prevalentemente dalle varie raffigurazioni che dello stesso sono state realizzate nel corso dei secoli. Anche un grande scrittore come Italo Calvino è consapevole di questo, tanto da far dire al suo Marco Polo che "le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano" [Calvino 1972, 88]. Se queste ultime però non possono aiutarci a mantenere vive le immagini, sicuramente lo può fare il disegno inteso nella sua accezione più ampia di strumento in grado di coniugare fra loro cultura, scienza, arte e storia. D'altro canto il paesaggio urbano è oggi talmente complesso che il suo studio non può che essere affrontato in modo multidisciplinare e strutturato come "sistema aperto di conoscenza" [Cundari 2003, 6].





*Fig. 3: Immagine nadirale di una porzione del centro storico della città di Parma.*

A tale proposito Leonardo Benevolo, solo una ventina di anni fa, riferendosi in particolare alle molteplici problematiche legate al tema della città storica, scriveva che “la difficoltà è di far entrare in una sola testa queste numerosissime trattazioni, che possono oggi essere raccolte in un computer ma sono troppo complesse per esser formalizzate in uno strumento e eccedono di gran lunga le capacità di un cervello umano” [Benevolo 1993, pp. 5-6]. Ma dalla fine del secolo scorso il mondo è cambiato e oggi è forse proprio la rappresentazione, grazie ai nuovi dispositivi resi disponibili dalla recente evoluzione dell'informatica, a consentirci di confutare l'affermazione del noto storico dell'architettura.

Seppure poco diffusi, fra gli strumenti oggi più idonei alla rappresentazione del territorio e alla conoscenza della città storica figurano gli HGIS (Historical Geographic Information System) che, soprattutto se basati sui dati contenuti nei catasti e nei censimenti della popolazione, ben si prestano a sintetizzare la complessa struttura del paesaggio.

I catasti geometrici infatti, nati alla fine del Settecento come strumenti amministrativi con specifiche finalità fiscali, si configurano come eccezionali strumenti di conoscenza del territorio e della popolazione su di esso insediata, nonché della loro evoluzione nel corso del tempo. Le mappe e i registri contengono infatti grandi quantità di dati (nomi dei proprietari, passaggi di proprietà, qualità degli immobili, rendita ecc.), a cui gli studiosi possono attingere per svolgere analisi estremamente variegata. In modo particolare, abbinando dati di carattere cartografico (nelle mappe) ad altri di tipo alfanumerico (nei registri), i catasti geometrico-particellari consentono di fotografare lo stato di una città in un determinato momento storico. Oltre a fornire informazioni sulla struttura fisica del territorio i catasti, ancor più se affiancati dallo studio dei censimenti della popolazione, permettono di estrapolare anche informazioni di altra natura (distribuzione della ricchezza, ceto sociale degli abitanti ecc.) contribuendo così alla conoscenza del paesaggio nella sua più ampia accezione. Proprio la possibilità di localizzare spazialmente dati che tale connotazione non hanno permette infatti di avere a disposizione una grande mole di informazioni relative allo stato materiale e immateriale di un luogo in un preciso momento storico. Gli HGIS, attraverso i quali è possibile gestire in modo integrato grandi quantità di dati provenienti da fonti diverse, potrebbero quindi essere considerati come strumenti di “rappresentazione aumentata” del paesaggio dal momento che permettono di dare forma fisica e spaziale anche ad elementi diversamente non rappresentabili e di confrontarli nel tempo in una visione diacronica. Essi permettono quindi un doppio livello di rappresentazione: quello materiale, legato all'assetto fisico del territorio e veicolato tramite l'apparato cartografico, e quello immateriale, relativo alle relazioni economico-sociali in essere in quello stesso luogo.



ANDREA ZERBI



Fig. 4: Planimetria di una porzione del centro storico della città di Parma tratto dalla mosaicatura delle tavole dell'Atlante Sardi.

## 2. Il progetto di un HGIS su base catastale per lo studio dello sviluppo storico della città di Parma

Negli ultimi anni, presso il DICATeA dell'Università degli Studi di Parma, ha preso avvio un progetto fortemente interdisciplinare che ha portato alla realizzazione di un HGIS su base catastale. Tale progetto è stato redatto grazie alla collaborazione tra i docenti afferenti ai settori disciplinari del Disegno (Andrea Zerbi), della Geomatica (Riccardo Roncella) e della Storia dell'architettura (Carlo Mambriani) e ha portato alla realizzazione di una tesi di laurea magistrale (Nazarena Bruno) e una tesi di dottorato (Giorgia Bianchi). La ricerca in atto si basa proprio sull'analisi in ambiente GIS delle fonti catastali cittadine e dei censimenti realizzati a partire dalla seconda metà del Settecento.

Se è vero che, come detto, i catasti costituiscono una risorsa fondamentale per la conoscenza della città, Parma rappresenta un caso abbastanza raro in Italia dal momento che nei diversi archivi cittadini sono conservati ben quattro diversi catasti realizzati fra il 1767 e il 1940.

Il primo corpus documentario individuato nel progetto è rappresentato dal cosiddetto *Atlante Sardi* (conservato presso l'Archivio Storico Comunale di Parma), redatto tra il 1765 e il 1767 da Gian Pietro Sardi per volere di G. Du Tillot, Primo Ministro del governo borbonico. Nonostante non possa essere considerato un vero e proprio catasto geometrico-particellare dal momento che non fu redatto a fini fiscali bensì come strumento conoscitivo della città, l'*Atlante* fu realizzato ispirandosi all'esperienza dei coevi catasti lombardi e piemontesi. L'opera è composta da una tavola di inquadramento, da ventotto tavole di dettaglio e da ulteriori ventotto tavole contenenti gli elenchi dei possessori. Le numerose informazioni di carattere architettonico contenute nelle mappe, restituite utilizzando una scala di rappresentazione 1:850, quindi insolitamente grande, forniscono un'immagine estremamente dettagliata della città, rendendo quest'opera una fonte insostituibile per la conoscenza della Parma settecentesca, in parte scomparsa dopo gli interventi urbanistici legati alle soppressioni napoleoniche degli ordini religiosi.

Il secondo corpus documentario analizzato risale al 1853 circa. Dopo un primo fallimentare tentativo di realizzare un nuovo catasto all'inizio del XIX secolo, intorno a questa data fu portato a compimento il cosiddetto *Catasto Borbonico*, oggi conservato presso l'Archivio di



Fig. 5: Planimetria di una porzione del centro storico della città di Parma tratto dalla mosaicatura delle mappe del Catasto Borbonico.

Fig. 6: Planimetria di una porzione del centro storico della città di Parma tratto dalla mosaicatura delle mappe del catasto del 1901.

Stato di Parma, *Catasto Cessato*. Impostato secondo le direttive dei catasti francesi del periodo napoleonico, l'apparato cartografico è costituito da otto mappe in scala 1:1250 all'interno delle quali viene rappresentata l'intera città, la cui estensione coincide ancora con quella dell'Atlante Sardi racchiusa all'interno delle mura farnesiane. Nei registri sono riportati, oltre ai nomi dei possessori, anche diversi riferimenti alla qualità e all'ubicazione dei fabbricati, dati che andranno ad ampliarsi e a diversificarsi ulteriormente nelle epoche successive.

Il terzo apparato documentario risale all'inizio del XX secolo ed è anch'esso conservato presso l'Archivio di Stato di Parma, *Catasto Cessato*. La datazione del primo catasto realizzato successivamente all'annessione della città di Parma al nuovo regno d'Italia non può che essere indicativa dal momento che non sono stati reperiti documenti inerenti alla sua realizzazione. Sulla base di alcune considerazioni relative alla configurazione della città riportata nelle mappe, si può verosimilmente ritenere che la sua realizzazione sia avvenuta intorno al 1901 al fine di disporre di uno strumento fiscale aggiornato dopo l'annessione della città al nuovo stato. L'apparato cartografico è costituito da dieci mappe in scala 1:1250 relative ad un'area lievemente più ampia di quella presente nei precedenti catasti. Oltre alle mappe e al Sommarione, questo catasto presenta anche documenti con indicazioni relative ai passaggi di proprietà consentendo quindi di collegare fra loro dati riferiti a differenti periodi storici.

Il quarto apparato documentario coincide con il catasto fabbricati realizzato intorno al 1940 ed è conservato presso la Direzione Provinciale di Parma dell'Agenzia delle Entrate.

Anche in questo caso la datazione non certa è stata desunta dall'analisi dell'assetto



ANDREA ZERBI



Fig. 7: Planimetria di una porzione del centro storico della città di Parma tratto dalla mosaicatura dei fogli di mappa del catasto del 1940.

urbano rappresentato nelle mappe, esteso ben oltre l'antica cinta muraria ormai demolita. Probabilmente tale catasto, di poco successivo al precedente, fu realizzato sulla spinta di rinnovamento degli anni Trenta e fu poi adeguato alla legge n. 1249 dell'11 agosto 1939 per la formazione del Nuovo Catasto Edilizio Urbano. Di fatto questo catasto, suddividendo il territorio cittadino in Fogli in scala 1:1000 o 1:1250 e introducendo l'Unità Immobiliare Urbana come unità minima, presenta una struttura dei dati identica a quella che tuttora viene utilizzata dall'ex-Agenzia del Territorio.

La ricerca qui presentata sfrutta però il fatto che i GIS possono essere implementati attraverso l'inserimento di dati desunti da diverse fonti storiche che possono trarre vantaggio da una loro collocazione spaziale. In questo senso il progetto in essere ha visto lo sviluppo di un database in cui ai dati catastali sono state abbinate altre informazioni desumibili da documenti quali i censimenti della popolazione coevi ai catasti, altre planimetrie non catastali, rogiti, licenze edilizie ecc. in modo tale che, a sistema ultimato, sarà possibile sistematizzare e approfondire gli studi sul paesaggio urbano descrivendolo sotto molteplici punti di vista. L'obiettivo è quello di fare luce sui meccanismi di sviluppo urbano, sociale e economico che hanno portato la città ad assumere la sua attuale configurazione anche al fine di poter controllare e indirizzare gli sviluppi futuri.

### 3. L'organizzazione del lavoro

Affinché un GIS storico su base catastale sia uno strumento efficace, in grado di fornire informazioni strutturate e sviluppare nuove forme di comunicazione dei fenomeni evolutivi del paesaggio urbano, è fondamentale che tutti i dati estremamente eterogenei contenuti all'interno dei diversi apparati documentari siano attentamente organizzati. Altrettanto importante è che le cartografie siano adeguatamente trattate e georiferite in modo tale che ogni punto appartenente a mappe diverse sia univocamente determinato all'interno di un sistema di riferimento predeterminato.

Il lavoro è stato quindi organizzato operando contemporaneamente su due fronti strettamente correlati, in modo tale che qualsiasi scelta riguardante le operazioni sulle mappe venisse immediatamente verificata e testata durante la strutturazione del database atto ad accogliere i dati desunti dai diversi apparati testuali e viceversa.

Per ciò che concerne il trattamento degli apparati cartografici, la prima operazione svolta è stata quella di digitalizzare tutte le 68 mappe appartenenti ai quattro catasti costituenti la

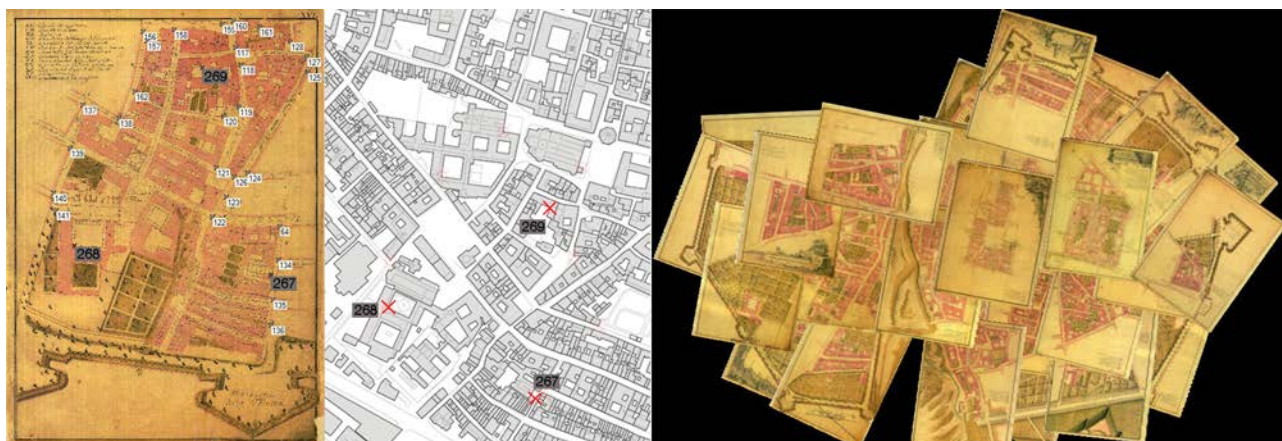


Fig. 8: Sintesi delle operazioni svolte sulle tavole dell'Atlante Sardi per la loro georeferenziazione: in bianco i punti di legame, in grigio i punti di controllo. Sulla destra le tavole georiferite.

base del progetto. Ogni tavola è stata quindi georiferita utilizzando un procedimento in grado di garantire il maggior livello di accuratezza possibile. A tal fine su ogni mappa appartenente ad un singolo catasto sono stati individuati sia punti comuni con altre mappe adiacenti (punti di legame) sia punti collocati in corrispondenza di elementi la cui posizione si è supposta invariata nel corso del tempo in seguito ad indagini di carattere storico (punti di controllo). Di ogni punto di controllo sono state ricavate le coordinate cartografiche sulla base della cartografia tecnica regionale aggiornata, mentre i punti di legame sono stati utilizzati per stabilire la posizione relativa dei vari fogli di mappa.

La georeferenziazione è stata eseguita attraverso l'utilizzo di un codice di calcolo sviluppato dal Gruppo di Geomatica del DICATeA che tenesse conto al contempo dei valori di coordinate forniti dai punti di controllo e della coerenza interna delle mappe sulla base dei punti di legame. Tutte le mappe digitalizzate sono state sottoposte ad una trasformazione di tipo conforme (operante solo in termini di traslazione, rotazione e variazione di scala) ottenendo scarti quadratici medi inferiori ai due metri, valori ritenuti più che accettabili per le finalità del progetto. In questo modo tutte le immagini delle mappe antiche sono state ricondotte ad un sistema di riferimento noto coincidente con quello attuale in modo tale da poter essere sovrapposte sia fra di loro sia con la cartografia attuale. Per finire, le mappe georiferite relative a tutti i catasti sono state mosaicate in modo tale da fornire una visione completa della città in corrispondenza di ciascuna soglia storica e, solo quelle relative ai primi due catasti, sono state anche vettorializzate. Quest'ultima operazione è stata effettuata al fine di creare uno strato informativo di tipo grafico a cui associare poi attributi di diversa natura in fase di organizzazione e implementazione del GIS storico.

Parallelamente allo svolgimento delle elaborazioni effettuate sulla cartografia si è provveduto ad analizzare tutti gli altri dati di diverso carattere contenuti all'interno degli apparati catastali per poter organizzare al meglio la struttura del database destinato a gestirli. Nonostante infatti i quattro corpi documentari (fatto salvo il caso dell'Atlante Sardi) siano stati realizzati con la medesima finalità, tanto i dati testuali e le informazioni contenute nei registri quanto i dati cartografici sono differenti. È questa una caratteristica tipica delle fonti storiche, estremamente eterogenee nei contenuti e nell'organizzazione dei dati, che si scontra fortemente con i sistemi informativi i quali, al contrario, necessitano di

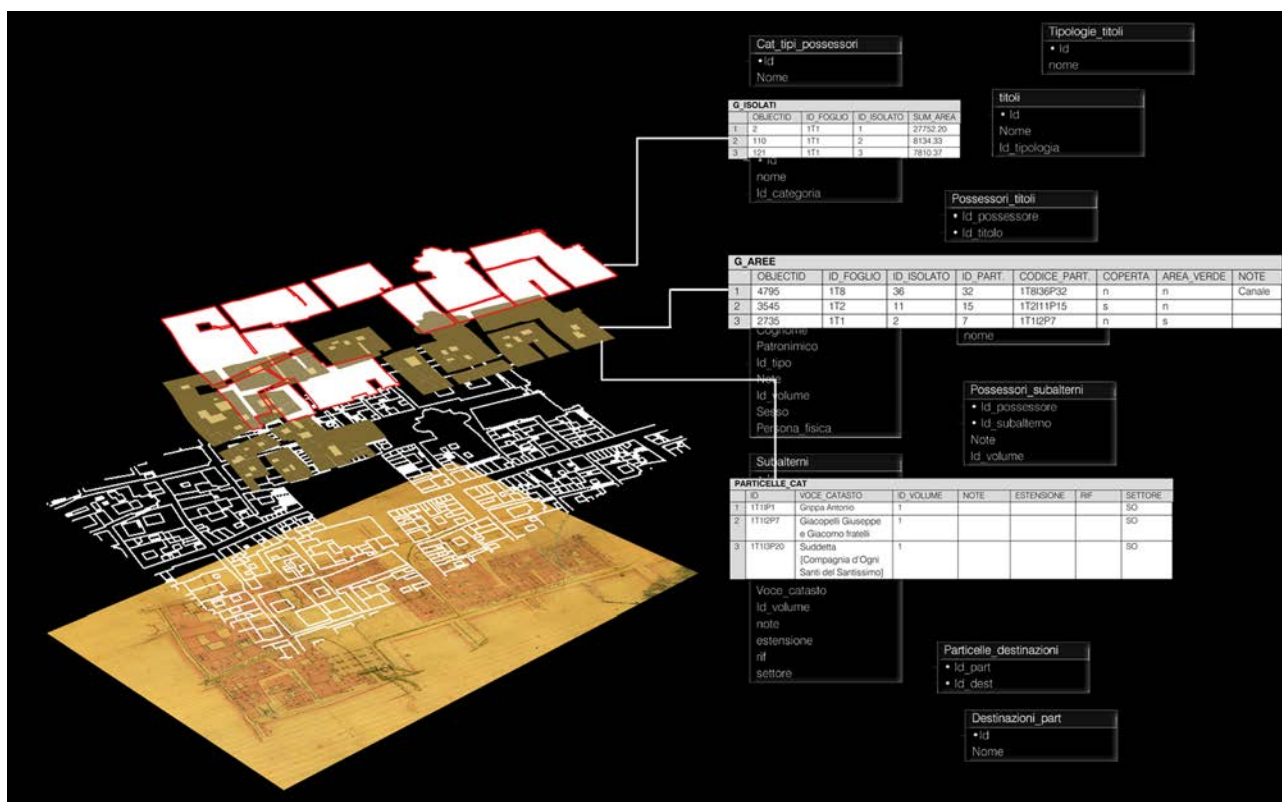


Fig. 9: Schematizzazione del legame esistente fra le operazioni svolte sugli apparati cartografici e la strutturazione del database (elaborazione grafica di N. Bruno).

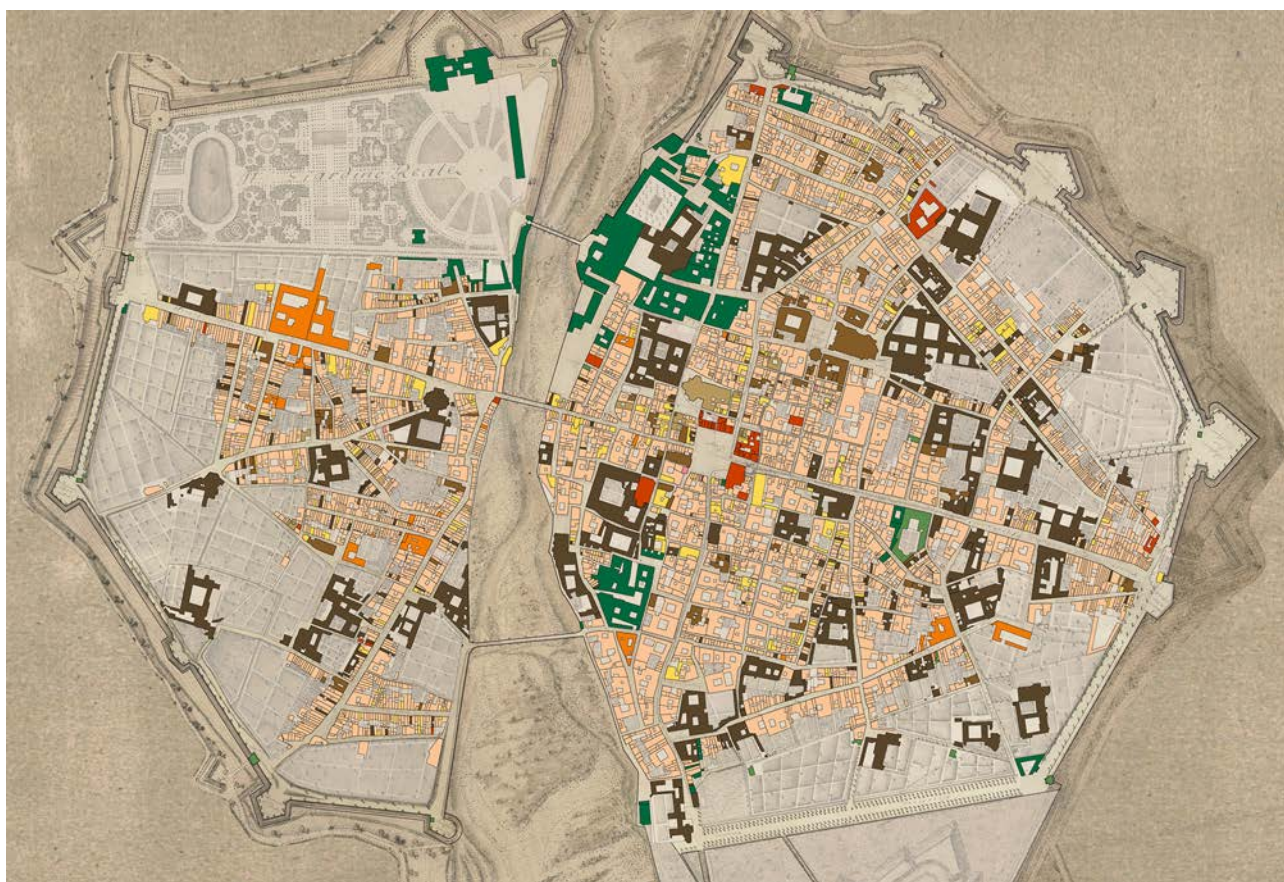
una rigida standardizzazione e sistematizzazione delle informazioni. Per questo motivo, dopo aver studiato a fondo i diversi documenti e aver compreso con esattezza la tipologia e la struttura delle informazioni presenti, la loro organizzazione e le possibili relazioni intercorrenti fra dati diversi, si è proceduto ad una completa trascrizione delle fonti stesse, sia nella loro forma originale sia in forma normalizzata, affinché il sistema potesse poi essere in grado di relazionare fra loro elementi identici che nei vari registri (ma anche all'interno del medesimo registro) venivano riportati utilizzando voci differenti.

Una volta portata a termine la trascrizione delle fonti è stato possibile procedere alla strutturazione di un complesso database di tipo relazionale, basato su numerose tabelle relazionate tra loro con diversi gradi di cardinalità (1:1, 1:n, n:n), che avrebbe costituito la base del sistema informativo. Da sottolineare ancora una volta è il fatto che tale database, costruito in modo tale da accogliere contestualmente tutte le informazioni contenute all'interno dei quattro apparati documentari considerati, permette una corretta implementazione del sistema informativo salvaguardando l'assoluto rispetto delle fonti, dei dati originali e delle loro interrelazioni. Da notare anche il fatto che il catasto del 1940, per tipologia e struttura dei dati, molto si avvicina al catasto attuale. Il progetto in essere quindi permetterà in futuro di inserire un'ulteriore soglia storica da indagare, corrispondente con il catasto vigente. Per finire lo stesso database è stato ulteriormente articolato in modo tale da poter accogliere anche i dati contenuti nei censimenti realizzati nel corso del tempo, i quali potranno fornire altre informazioni.

Al momento l'inserimento delle informazioni nel database del sistema informativo è stato



effettuato solamente per l'Atlante Sardi e il Catasto Borbonico. Tutti i dati relativi a tali apparati documentari oggi possono essere sia consultati direttamente, sia trovare espressione grafica sulle mappe digitalizzate, georiferite e vettorializzate attraverso nuove metodologie di studio. Le grandi potenzialità del sistema informativo sono rappresentate dal fatto che la struttura del GIS permette di porre in relazione fra loro molti dati, anche di diversa natura, in modo più veloce rispetto ai metodi tradizionali. Inoltre l'HGIS relativo alla città di Parma qui illustrato presenta la caratteristica di considerare dati relativi a quattro periodi storici differenti. In questo modo oltre a poter svolgere indagini di tipo sincronico, in grado di restituire l'immagine della città in un preciso periodo storico, il sistema consente di effettuare anche ricerche di tipo diacronico attraverso le quali meglio comprendere l'evoluzione della città nel corso del tempo.



*Fig. 10. Stralcio di elaborato costituente un esempio di interrogazione del sistema e rappresentazione degli esiti, relativo alla suddivisione degli edifici per tipologia di proprietà. (Da MAMBRIANI C. (2015). La città ridisegnata. In Storia di Parma. Vol. 5. I Borbone: fra illuminismo e rivoluzioni. A. cura di MORA A. Parma: MUP. p. 163).*

## Conclusioni

La descrizione dell'evoluzione storica del paesaggio, soprattutto di quello urbano, comporta sempre grandi difficoltà legate al fatto che, oltre alla necessità di analizzare dati di natura materiale quali le trasformazioni dell'assetto fisico della città nel corso del tempo, è indispensabile considerare anche dati immateriali quali le funzioni sociali, gli assetti



ANDREA ZERBI

economici, le modalità di vita collettiva ecc. che in genere possono solo essere dedotti dallo studio approfondito e dalla comparazione di una vasta gamma di documenti diversi. L'HGIS qui presentato, seppure ancora in fase di elaborazione, grazie al fatto che consente sia di dare una connotazione spaziale a fenomeni che tale connotazione non hanno, se non per via indiretta, sia di sintetizzare dati estremamente vari ed eterogenei per di più relativi a periodi storici differenti, si configura come uno strumento di "rappresentazione aumentata" attraverso cui restituire graficamente in modo semplice ed immediato anche dati che altrimenti non sarebbe possibile rappresentare.

### **Bibliografia**

- BENEVOLO, L. (1993). *La città nella storia d'Europa*. Bari: Laterza.
- BIANCHI, G. (2015). *Gli Historical Geographic Information Systems su base catastale per la conoscenza e la rappresentazione della città. Una prima applicazione su Parma (secc. XVIII-XX)*. Tesi di dottorato, rel. A. Zerbi, tutors C. Mambriani, R. Roncella, Università degli Studi di Parma, Dottorato di Ricerca in Forme e Strutture dell'Architettura, ciclo XXVII, a.a. 2014-2015.
- BRUNO, N. - BIANCHI, G. - ZERBI, A. - RONCELLA, R. (2015). *An open-HGIS project for the city of Parma: database structure and map registration*. In «Geomatics Workbooks», Vol. 12, Luglio 2015. Atti del Convegno Internazionale FOSS4G EUROPE Open Innovation for Europe, Como, 14-17 luglio 2015. A cura di BROVELLI, M. A. - MINGHINI, M. - NEGRETTI, M.
- BRUNO, N. (2014). *L'Atlante Sardi informatizzato. Un GIS storico per l'analisi di Parma nel Settecento*. Tesi di laurea, rel. A. Zerbi, correl. C. Mambriani, R. Roncella, Università degli Studi di Parma, DICATeA, a.a. 2012-2013.
- CALVINO, I. (1972). *Le città invisibili*. Verona: Mondadori.
- CUNDARI, C. (2003). *Introduzione*. In *Il rilevamento urbano. Tipologie, Procedure, Informatizzazione*. A cura di CARNEVALI, L. - CUNDARI, C. Roma: Edizioni Kappa.

## *Castrum, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latera situm est*

**MICHELA CIGOLA<sup>\*</sup>, ARTURO GALLOZZI<sup>\*</sup>, RODOLFO MARIA STROLLO<sup>\*\*</sup>**

<sup>\*</sup> Università di Cassino e del Lazio Meridionale, <sup>\*\*</sup> Università degli Studi di Roma Tor Vergata

### **Abstract**

*In his "Dialogues", Pope Gregory I describes Cassino as "Castrum, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latera situm est" (Greg. Magn. Dialog. II 2). Dante Alighieri gives a literal repetition of the description in his Divine Comedy "The mountain on whose slope Cassino lies" (Heaven XXII 37). The current contribution focuses on the ruins of the Roman town of Casinum, which flourished through the Republican and Imperial ages. The remains of this past include parts of the Via Latina, the amphitheater and the tomb of Ummidia Quadratilla. An Archaeological Park has been established and is in process of survey and development. Recent discoveries include sections of a Roman villa of Imperial age, which deserve serious study. The methodological approach begins with the description of places through historical iconography. The second step will be the survey with traditional techniques, laser scanning and APR systems.*

### **Parole chiave**

Casinum, area archeologica Cassino, Ummidia Quadratilla, ninfeo Ponari, via Latina

Casinum, Cassino archaeological area, Ummidia Quadratilla, Ponari nymphaeum, via Latina

### **Introduzione**

*Castrum, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latera situm est*, è l'indicazione di Cassino data da Gregorio Magno nei suoi "Dialoghi" [Greg. Magno Dialog. II 2], che Dante riprende letteralmente "Quel monte a cui Cassino è ne la costa" [Par., C XXII, 37]. La breve descrizione individua magistralmente la posizione dell'abitato urbano rispetto al promontorio che ospita la celebre abbazia di Montecassino nel Lazio meridionale. In particolare la città romana di Cassino, l'antica *Casinum*, si adagia sul versante sud-est del monte, rivolta a meridione nella valle del fiume Gari. La posizione dei luoghi, cerniera strategica nell'Italia centro-meridionale, e le molteplici vicende storiche hanno prodotto un interessante connubio tra varie epoche, preromana, romana, medievale e contemporanea, determinando un articolato paesaggio urbano tra area archeologica e cittadina.

La particolare conformazione orografica dei luoghi e soprattutto la mancanza, ad oggi, di un rilievo complessivo ed integrato dell'area archeologica, pur in presenza di molteplici studi e vari contributi puntuali e specifici sul sito e sulle sue emergenze, ha costituito il movente per intraprendere un progetto di ricerca. Partendo dalla raccolta documentaria, l'indagine si sviluppa attraverso il ricorso oltre che a tradizionali tecniche di rilievo, anche attraverso l'applicazione di nuove tecnologie caratterizzate dall'uso di laser scanner e sistemi aeromobili a pilotaggio remoto. Allo scopo sono stati intrapresi specifici accordi con la soprintendenza archeologia del Lazio e dell'Etruria meridionale nella persona del direttore del museo archeologico nazionale "G. Carettoni" di Cassino e area archeologica di "*Casinum*", l'architetto Silvano Tanzilli, che si ringrazia per la piena disponibilità e collaborazione. Inoltre si è costituito, tramite la stesura di specifici protocolli di cooperazione



Fig. 1: Area archeologica di Casinum, a. Emergenze monumentali della zona romana in un'incisione del 1734, b. Localizzazione della Casinum romana nel contesto urbano, c. OrthoPhoto georeferenziata elaborata da rilievo con SAPR, su base CTRN 5000 (Elemento 403101 stralcio).

scientifica, un articolato gruppo di lavoro che ha visto protagonisti il DART, Laboratorio di Documentazione, Analisi, Rilievo dell'Architettura e del Territorio dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale; il CRITEVAT, Centro Reatino di Ricerche di Ingegneria per la Tutela e la Valorizzazione dell'Ambiente e del Territorio dell'Università Sapienza di Roma e il LAREA, Laboratorio di Rilievo E Architettura dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Il presente contributo illustra i primi risultati parziali del percorso intrapreso, nella definizione di uno dei principali obiettivi della ricerca: la predisposizione di un contenitore digitale su cui far confluire il *corpus* delle informazioni storico-archivistiche raccolte; i dati metrici e colorimetrici acquisiti durante le varie campagne di rilievo e le susseguenti elaborazioni in corso di realizzazione, impostate secondo standard qualitativi condivisi dalla comunità scientifica.

## 1. L'area archeologica della Casinum romana

Attualmente lo studio dell'area è stato limitato al tessuto affiorante del parco archeologico relativo ai resti della città romana di *Casinum*<sup>1</sup>. Di questa rimangono significative e varie testimonianze nei resti dell'anfiteatro e del teatro; nella cosiddetta tomba attribuita ad un'importante matrona della famiglia degli Ummidi; in alcuni tracciati di strade basolate tra le quali un tratto extraurbano limitrofo all'anfiteatro e identificabile probabilmente con la via *Latina Nova*; in un ninfeo in corrispondenza del quale sono recentissime alcune interessanti scoperte relative a parti di una villa romana di età imperiale; e infine in altri ritrovamenti archeologici minori dislocati in un articolato contesto variamente urbanizzato. È possibile far risalire tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C. i primi insediamenti urbani dei luoghi, quando i Volsci ecetrani e in seguito i Sanniti si fermarono stabilmente nell'ampia valle del Liri edificando le prime abitazioni di *Casinum*, città "antica" come ricorda il Carettoni [Carettoni 1940, 11]. In seguito, il centro sannita fu probabilmente occupato dagli Etruschi e verso la seconda metà del III secolo a.C. dai Romani che ne fecero un *castrum*. Pur nell'incertezza delle datazioni la città attraversò varie fasi amministrative, prima prefettura quindi *municipium*. È tuttavia riconosciuto che *Casinum* raggiunge il suo massimo splendore sul finire della repubblica e nell'alta età imperiale per poi perdere progressivamente rilevanza politica ed economica. L'arrivo di san Benedetto nel 529 tra le rovine dell'acropoli fortificata preromana e romana chiude il periodo classico

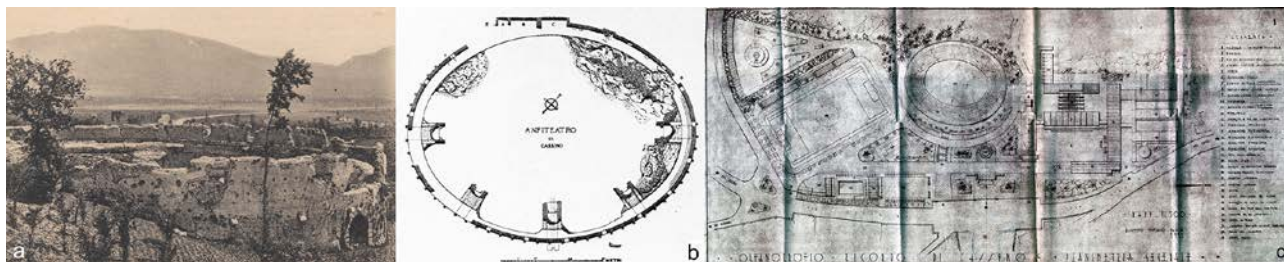


Fig. 2: Anfiteatro. a. Veduta anteriore al 1905<sup>2</sup>, b. Rilievo anteguerra (Casettoni 1940, tav. V stralcio), c. Primo progetto (architetto Vittorio Paron) per la realizzazione del complesso "don Minozzi", nella fase di ricostruzione postbellica, con interventi a completo ridosso dell'area archeologica.

e scrive una storia nuova per la città, che si lega indissolubilmente a quella dell'Abbazia. Il sito romano verrà progressivamente abbandonato a favore di un nuovo aggregato urbano dislocato più a nord, a circa un chilometro di distanza in area pianeggiante, ai piedi del contrafforte roccioso del colle Janulo, adagiato sul versante nord-orientale di Montecassino. L'antico nucleo romano sarà poi ricordato come *castrum sancti Petri in monasterio* e successivamente come "Borgata del Crocifisso", dalla trasformazione in chiese – dedicate a san Pietro e a san Nicola, poi al Crocifisso – di due antichi edifici dell'area. La nuova città, rifondata dall'abate Bertario (856-883) prenderà il nome di *Eulogimenopolis*, "Città di san Benedetto". Successivamente il centro urbano, con la denominazione di "San Germano", viene fortificato divenendo il centro amministrativo della "Terra di San Benedetto", sotto la giurisdizione dell'abbazia di Montecassino. La città medievale di San Germano, poi Cassino, limitata dalla cinta muraria che dalla Rocca Janula, edificata sull'omonimo colle, abbracciava l'intero nucleo urbano, conserverà questa conformazione sostanzialmente invariata fino all'Unità d'Italia. Si determina così una sostanziale cesura tra il vecchio sito dell'antica *Casinum* e il nuovo nucleo urbano.

I catastrofici eventi bellici della seconda guerra mondiale segneranno un nuovo percorso nella vita della città che, ubicata strategicamente sulla linea difensiva tedesca Gustav, verrà completamente rasa al suolo e i massicci bombardamenti degli alleati interesseranno non solo l'abitato cittadino di Cassino, ma anche buona parte dell'antica *Casinum*. La concitata fase della ricostruzione e diversificati interventi edilizi, in una commistione di emergenze monumentali ed edilizia corrente, daranno nuova conformazione al tessuto urbano dell'area archeologica, in parte reintegrato da interventi di scavo e recupero operati nella seconda metà del secolo scorso (Fig. 2)<sup>2</sup>.

## 2. Le emergenze monumentali

L'organizzazione generale della *Casinum* romana si inserisce in uno schema di città arroccata, dislocata in corrispondenza di una viabilità strategica. La conformazione si articola secondo un impianto gerarchico che vede l'acropoli sulla sommità del monte, la collocazione in una fascia intermedia di grosse cisterne per le esigenze dell'area urbana, quindi la fascia inferiore residenziale e monumentale. L'archeologo Sommella descrive così, sinteticamente, l'impianto urbano

nei pochi edifici tuttora in luce che, disponendosi nella parte meridionale più pianeggiante dell'area urbana, delineano un impianto regolare. Sia il teatro che l'anfiteatro, extraurbano, coordinati alla



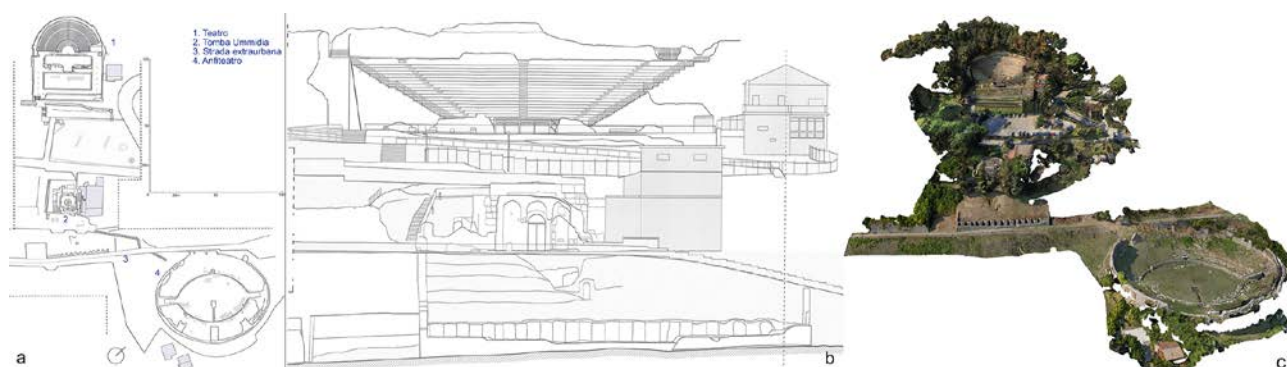


Fig. 3: Area archeologica rilevata, elaborazioni grafiche-digitali. a. Planimetria generale, b. Prospetto da valle, in primo piano le sostruzioni tangenti alla strada extraurbana, al centro la tomba e in alto il teatro, c. Vista aerea dell'area da mesh unica, prodotta dall'elaborazione e integrazione dei molteplici dati acquisiti.

viabilità, rispondono al criterio di sfruttamento dell'orografia e sono inquadrabili cronologicamente nella fase iniziale della colonia, con restauri nella prima età imperiale. [Sommella 1988, 167-168].

Il tessuto urbanistico della città romana, come appare oggi, è quello che può riferirsi alla grande fase di monumentalizzazione, iniziato con un percorso di consolidamento della struttura urbana, tenendo conto sia della particolare orografia dei luoghi articolata su un pendio terrazzato, sia della preesistente cerchia di mura preromane. L'impianto è strutturato essenzialmente su tre terrazzamenti, adagiati sull'orografia collinare del sito, di cui si conservano buona parte delle sostruzioni originarie che ampliano la città verso est, al di fuori della cerchia muraria.

Le sistemazioni del periodo augusteo, nell'età altoimperiale quando la città raggiunge una superficie di circa 10 ettari, portano ad ipotizzare una conformazione del reticolo urbano impostato su un modulo quadrato di due *actūs* (120×120 piedi - 35,5×35,5 metri) rintracciabile attraverso le emergenze attuali dei basolati. Agli interventi monumentali e alle manifestazioni architettoniche di *Casinum* contribuiscono cittadini illustri, tra cui Gaio Ummidio Durmio Quadrato (12 a.C.-60 d.C.) politico e militare, governatore della Siria, e soprattutto sua figlia *Ummidia Quadratilla Asconia Secunda* (27-28 d.C.-107 d.C.) [Ghini-Valenti 1995, 22]. Il risultato scenico dell'impianto cittadino segue un modello urbanistico diffusamente adottato in età ellenistica, in modo particolare nelle città dell'Asia Minore.

Attraverso un'articolata sequenza di terrazzamenti si determina un forte impatto scenografico, che caratterizza la visibilità prospettica delle principali emergenze monumentali. Dal fondovalle la percezione della città risulta sensibilmente amplificata, grazie anche all'impianto della cinta muraria e all'acropoli il cui insieme produce l'effetto ottico di un articolato sistema difensivo [Germani 2006, 321].

L'impianto monumentale dell'attuale area archeologica conserva le tracce del periodo descritto in alcune principali emergenze che sinteticamente si descrivono di seguito, al fine d'inquadrare nel contesto del progetto di ricerca gli edifici che sono stati oggetto di una prima campagna di rilevamento.

L'anfiteatro<sup>3</sup>, realizzato nell'immediato suburbio della città fuori le mura, tangente al tracciato lastricato del principale asse stradale romano che si conserva nell'area archeologica, non ha ancora trovato una sicura datazione che lo collocherebbe tra la tarda età augustea e l'età Giulio-Claudia (un attento rilievo 3D, con un'analisi di dettaglio



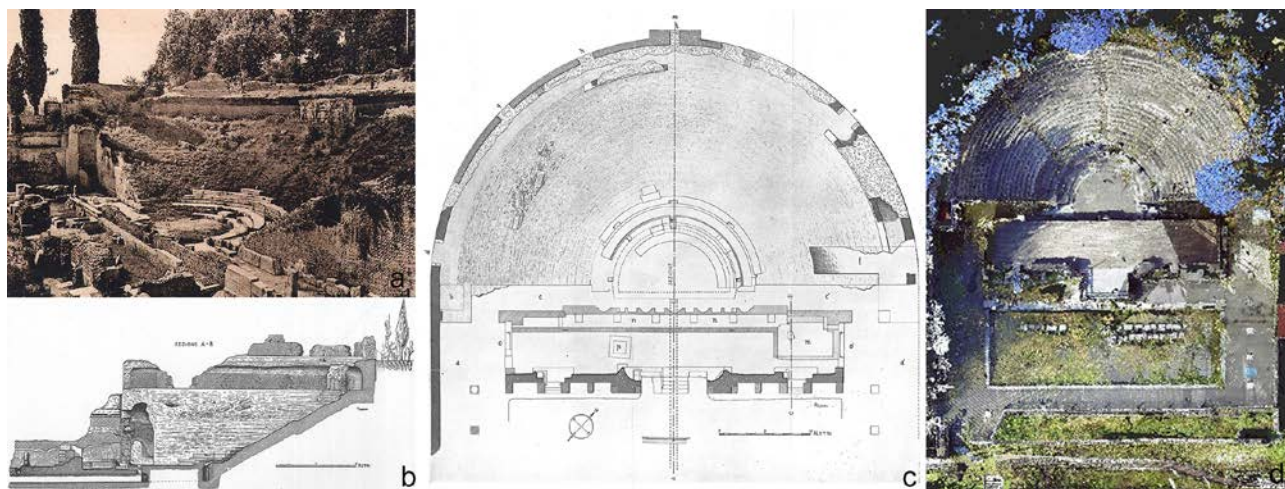


Fig. 4: Teatro romano. a. Fotografia degli anni '40 del secolo scorso, all'epoca degli scavi, b. e c. Sezione e pianta dalle notizie degli scavi (Carettoni 1939, 102, tav. VI), c. Visualizzazione delle point cloud composte delle scansioni laser.

dell'apparato murario potrebbe quindi contribuire all'attuale dibattito tra archeologi). Ha dimensioni contenute nella sua conformazione ellittica con asse maggiore esterno pari a 85 mt e asse minore di 69 mt. Realizzata solo in parte fuori terra, la struttura sfrutta il naturale declivio del terreno, limitando le opere di sostruzione per le gradinate nel lato nord-occidentale. L'anfiteatro è dotato di cinque fornici, due allineati con l'asse maggiore e tre rivolti verso valle, contornati da ingressi voltati ad arco a tutto sesto, alcuni privi del rivestimento calcareo, asportato per essere utilizzato nella porta dei leoni dell'Abbazia [Carettoni 1940, 79].

Anche il teatro, fulcro del piano urbanistico augusteo, riportato alla luce dagli scavi di Gianfilippo Carettoni negli anni 1935-36<sup>4</sup>, come per altri monumenti della *Casinum* romana, fu segnato da una forte spoliazione, con l'asportazione delle gradinate della cavea e dei marmi della scena intorno al secolo XI, probabilmente dall'abate Desiderio (1058-1087) durante l'edificazione della nuova basilica di Montecassino [Maiuri 1938, 140]. Danneggiato dai bombardamenti del 1944 è stato oggetto di restauro intorno agli anni Cinquanta, mentre solo nell'ultimo quarto del secolo scorso è stato liberato da varie case coloniche che occupavano il suo intorno, particolarmente nella parte retrostante la scena, invasa da pollai e varie superfetazioni. Una campagna di scavi e un ulteriore restauro nel 2001 ha permesso poi di rinvenire sui tre lati della piazza *post scaenam* l'area dei portici, a doppia e singola campata con pilastri e colonne, e un adiacente tratto di strada basolata. L'edificio, tipicamente d'impianto romano, presenta una cavea semicircolare del diametro di 53,50 mt, parzialmente addossata al pendio naturale della collina con la scena a pianta rettangolare, tra le finalità della ricerca si prevede anche l'approfondimento e la verifica di alcune singolarità e particolarità dimensionali-costruttive, osservate dal Carettoni nei suoi rilievi.

Tra l'anfiteatro ed il teatro, in un terrazzamento intermedio della città, si colloca la cosiddetta tomba di Ummidia Quadratilla (I sec. a.C.-I sec d.C.)<sup>5</sup>, «È questo il monumento meglio conservato di *Casinum* ed anche il più interessante come tipo di costruzione» [Carettoni 1940, 89], è un edificio con pianta a croce greca, con la parte centrale coperta a cupola emisferica, alta 8.50 mt, intersecata da quattro bracci conformati a botte. Alla fine



Fig. 5: La cosiddetta tomba di Ummidia Quadratilla. a. «Sezione di una tomba presso Cassino» (Giovannoni 1972, tav. VII stralcio), b. Interno in un'immagine anteguerra<sup>5</sup>, c. Facciata esterna durante le operazioni di rilievo con SAPR, d. Foto attuale dell'interno, e. elaborazioni vettoriali su rilievo con scanning laser.

Fig. 6: Ninfeo Ponari. a. Attività di rilevamento scanning laser, b. c. Recenti ritrovamenti degli ambienti adiacenti il Ninfeo, d. Prime elaborazioni della point cloud.

del secolo XI la struttura fu trasformata in chiesa e dedicata da Teobaldo, preposito dell'abate Giovanni III (997-1010), a san Nicola, successivamente dopo anni di abbandono fu restaurata e dedicata al Crocifisso, dando anche il nome alla località dell'area archeologica. Dopo i bombardamenti della II guerra mondiale, i restauri azzerarono quasi completamente le fasi posteriori della chiesa, restituendo all'edificio l'originaria connotazione romana. La struttura, in parte seminterrata, è interamente realizzata con grandi blocchi di pietra calcarea a secco rifiniti all'interno, ma grezzi verso l'esterno con strutture di completamento in laterizio. In direzione nord-est a poche decine di metri di distanza dalla cavea del teatro romano, si trovano i resti del cosiddetto ninfeo Ponari, dal nome della famiglia proprietaria del sito all'epoca del rinvenimento. L'edificio ha una pianta rettangolare coperta con volta a botte, chiusa su tre lati da pareti piane ognuna caratterizzata da tre nicchie e completamente aperta sul lato frontale. In base alle varie stratificazioni riscontrate nell'apparato decorativo, il ninfeo può essere inquadrato in età tardo-repubblicana/proto-augustea, probabilmente intorno alla seconda metà del I secolo a.C. Recenti scavi hanno messo in luce il diretto collegamento del ninfeo con i resti di un articolato impianto planimetrico di una ricca *domus*, che presenta pregevoli mosaici pavimentali, oltre a lacerti di pareti degli ambienti, conservate per oltre 2 metri di altezza, con partiti decorativi parietali articolati in schemi architettonici a quadretti figurati di soggetto mitologico-simbolico e idillico-naturalistico.

### 3. Il rilievo e la rappresentazione

Lo studio dell'area archeologica di Cassino, per la sua particolare conformazione orografica, per la presenza di alcune emergenze isolate, oltre che per una diffusa commistione



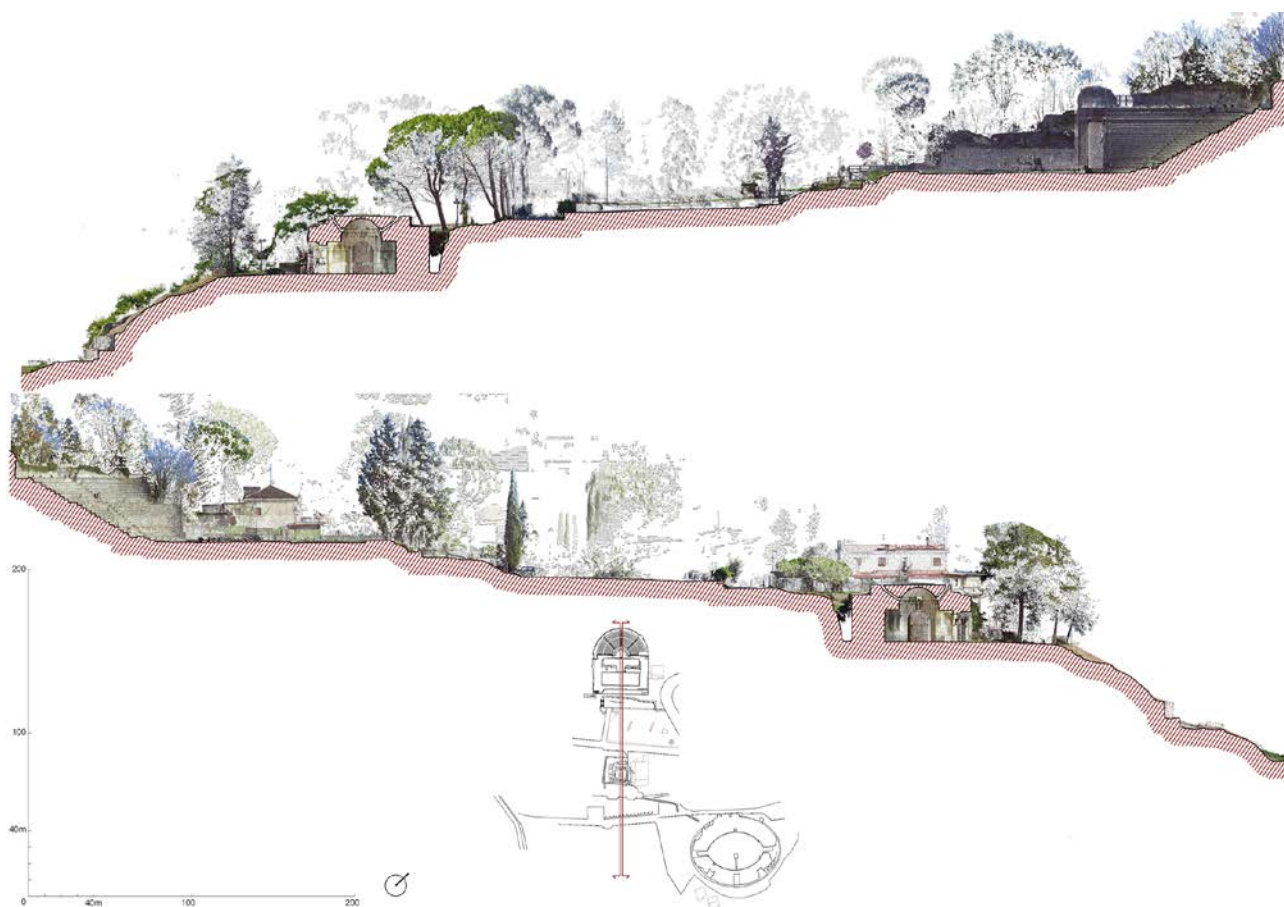


Fig. 7: Impianto scenico dalla strada extraurbana, tomba Ummidia e teatro. Ortofoto-sezioni trasversali.

e penetrazione del tessuto urbano contemporaneo, nonché per una diversa competenza amministrativa sulle varie zone (Soprintendenza archeologia del Lazio e dell'Etruria, Comune di Cassino, Ateneo UNICLAM), ha presentato aspetti organizzativi complessi, che hanno reso obbligatorie e prioritarie alcune scelte nella selezione delle operazioni di rilievo. Il progetto iniziale di mappatura completa dell'intera area e delle sue emergenze ha subito alcuni frazionamenti, pertanto -allo stato attuale- i risultati ottenuti presentano alcune lacune che sono in corso d'integrazione con le altre programmate campagne di accesso. Queste consentiranno di ricollocare varie aree e alcuni episodi isolati, come ad esempio le strutture del Ninfeo e dei recenti ritrovamenti, all'interno di una configurazione urbana unitaria.

Le operazioni di rilievo hanno visto la costituzione di una prima rete geomatica di riferimento alla quale sono stati associati la maggior parte dei dati 3d acquisiti mediante scansioni laser, effettuate per le emergenze monumentali del ninfeo Ponari, della tomba di Ummidia Quadratilla e del teatro. Queste sono state integrate tramite dati metrici e colorimetrici con acquisizioni di tipo fotogrammetrico, ricorrendo all'impiego di SAPR che hanno interessato il cuore dell'area archeologica, tra l'anfiteatro e la strada extraurbana a est e il teatro a ovest. Nella campagna di rilevamento è stata utilizzata la seguente strumentazione: per l'impianto topografico e le operazioni di georeferenziazione una

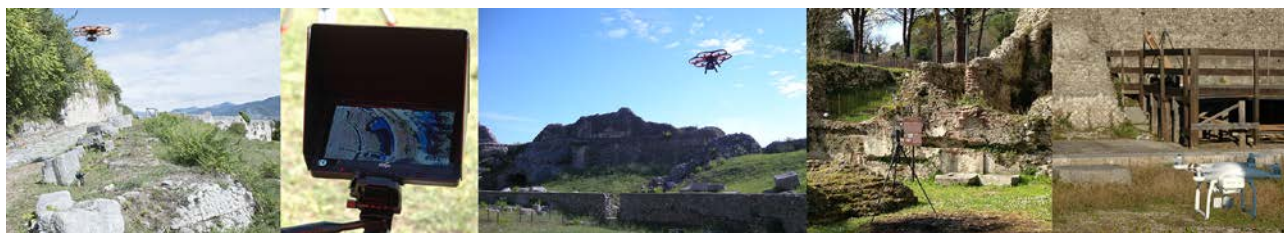


Fig. 8: Le operazioni di rilievo con sistemi APR e riprese Laser Scanner nell'area archeologica di Casinum.

stazione totale *Sokkia* e il sistema GPS *Leica GX1230*; per le riprese laser scanner un *Faro Focus 3d X130* a differenza di fase, che garantisce un errore di linearità compreso tra i +/- 2 millimetri e una portata massima di operatività pari a 130 metri; per le riprese fotografiche su treppiede una fotocamera *Nikon D750* (Obiettivo Tamron 24-70mm f 2.8). Mentre per la fase di produzione di immagini e video aerei sono stati utilizzati i seguenti sistemi Aeromobili a Pilotaggio Remoto: un *Aibotix X6 V2* (esacottero dotato di ricevitore GPS, accelerometro e sensori agli ultrasuoni, che può raggiungere, in condizioni ambientali ottimali, un'altitudine di 3.000 metri e una velocità massima di 50 km/h, equipaggiato con fotocamera digitale mirrorless Olympus E-PL5 da 17,2 Mpx) e un *DJI Phantom 3* (quadricottero dotato di ricevitore GPS, accelerometro e barometro, che può raggiungere velocità anche di 60 km/h a un'altezza fino a 3.000 metri, dotato di videocamera stabilizzata che produce video fino a 1080p formato FullHD). Sull'area sono stati effettuati in totale otto voli, quattro per drone, che hanno riguardato la strada extraurbana con le sostruzioni e l'adiacente anfiteatro, la tomba di Ummidia Quadratilla, il teatro e parte del suo intorno. Per il ninfeo Ponari sono state inoltre scattate foto panoramiche ad alta risoluzione, con una fotocamera Canon 450D su testa panoramica, elaborate poi in modalità *High Dinamic Range*, al fine di perfezionare la resa fotografica compensando le esposizioni e quindi ottimizzare la texturizzazione del modello digitale.

Allo stato attuale le prime elaborazioni in post produzione dei dati acquisiti sono state rivolte alla registrazione delle *points-cloud* in ambiente *Faro Scene*, *Cloud Compare* e *ReCap 360* tramite procedure di riconoscimento automatico dei target sferici utilizzati e di definizione manuale di punti omologhi individuati sulle superfici di sovrapposizione tra le scansioni effettuate. Le nuvole sono state poi ottimizzate rimuovendo elementi di disturbo e applicando opportuni filtri di riduzione del rumore e della densità. Infine, attraverso software di *fotoscansione* e processi di calcolo iterativi si sono elaborate delle *points-clouds* di buona qualità e metricamente accettabili, che hanno permesso di effettuare prime analisi e considerazioni sull'originario impianto urbanistico dell'area indagata, oltre che elaborare primi modelli attraverso procedure di *fotomodellazione* [Paris 2015, 17.6]. In particolare per tutte le elaborazioni di fotogrammetria digitale, nella creazione e gestione di *Dense Point Cloud*, *Mesh* triangolari e *texture*, si è fatto ricorso al software Agisoft PhotoScan.

## Conclusioni

Le applicazioni di tecniche di rilevamento digitale integrate, finalizzate alla documentazione, rappresentazione e studio per i beni culturali, in particolare architettonici ed archeologici, hanno visto nell'ultimo decennio un rilevante incremento, grazie anche a

una sempre maggiore diffusione ed accessibilità oltre ad un sempre più rapido sviluppo di tecnologie e software dedicati.

E' quindi con la consapevolezza che la tecnologia digitale può costituire un importante veicolo di ottimizzazione di risorse per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale, così largamente diffuso nel nostro territorio, che il gruppo di studio ha intrapreso lo studio della *Casinum* romana, nella sua integrità e in dettaglio nelle sue emergenze, contestualizzandole in un complesso paesaggio tra area urbana e archeologica.

I primi dati raccolti tramite scansioni laser, integrate da elaborazioni fotogrammetriche da riprese sia aeree che terrestri, hanno consentito di produrre -ancora nella fase preliminare- una serie di risultati grafici tradizionali e digitali. In particolare, per questi ultimi, sono stati sviluppati *modelli numerici per punti* e primi *modelli numerici per superfici*, al fine di analizzarne i risultati ed ottimizzare gli aspetti metodologici in relazione ad ambiti e situazioni diverse. L'area di studio scelta, infatti, per le sue specifiche caratteristiche, che variano dalla scala territoriale, urbana, monumentale e di dettaglio, ben si presta a sperimentare elaborazioni per utilizzazioni sotto molteplici aspetti, dall'analisi archeologica a quella architettonica, ovvero in applicazioni *mobile-friendly* in ambito divulgativo e turistico-culturale.

Si ringraziano gli ingegneri Saverio D'Auria (LAREA) ed Emanuela De Feo che a vario titolo hanno collaborato alle operazioni di rilievo, un particolare ringraziamento per l'impegno profuso nelle elaborazioni grafiche e digitali è dovuto al neo ingegnere Roberto Di Maccio. I SAPR per le riprese aeree sono stati messi a disposizione con piena liberalità da Federico De Simoni (quadricottero DJI Phantom 3) e dalla società Georilievi Impei S.r.L. (esacottero Aibotix X6 V2) con la collaborazione dell'ing. Giuseppe Sini. La collaborazione del CRITEVAT, attraverso il Laboratorio di Rilievo dell'architettura (LRA), oltre al responsabile prof. Leonardo Paris, ha visto anche il coinvolgimento degli ingegneri Maria Laura Rossi e Wissam Wahbeh.

## Bibliografia

- BERNARDINI, F. (2015). *Aquinum: APR per la documentazione archeologica*. In «Archeomatica», n. 3, vol. 6. Roma: MediaGEO soc. coop.
- BETORI, A. - TANZILLI, S. - VALENTI, M. (2009). *Il Ninfeo Ponari di Cassino: nuove acquisizioni e prospettive di valorizzazione*. In GHINI, G. (a cura di). *Lazio e Sabina 5. Atti del Convegno Quinto incontro di studio sul Lazio e la Sabina*. Roma 3-5 dicembre 2008. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- BETORI, A. - CARNEVALE, I. - SACCO, D. (2014). *Scavi e rinvenimenti nell'area urbana e nell'immediato contorno di Casinum*. In *Lazio a Sabina 10: Atti del Convegno "Decimo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina"*, Roma, 4-6 giugno 2013, a cura di CALANDRA, E. - GHINI, G. - MARI, Z. Roma: Lavori e Studi della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio.
- CARETTONI, G.F. (1939). *Il teatro romano di Cassino*. In *Notizie degli Scavi di Antichità*. Serie 6, fascicoli 4, 5 e 6, vol. 15, 1939, pp. 99-141. Roma: Giovanni Bardi, Tipografo Regia Accademia Nazionale dei Lincei.
- CARETTONI, G.F. (1940). *Casinum, presso Cassino*. Roma: Istituto di Studi Romani.
- Casinum oppidum*. (2007) a cura di POLITO, E., *Atti del convegno su Cassino preromana e romana*. Cassino, 8 ottobre 2004. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi.
- COARELLI, F. (2007). *Casinum. Appunti per una storia istituzionale*. in *Casinum Oppidum*. A cura di POLITO, E. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi.
- CORSI, C. (2006). *La carta archeologica del Lazio meridionale interno. Progetto e prospettive*. In *Saper valorizzare*. Atti del 1° ciclo di conferenze Unicità, Aprile 2005. a cura di MANIACI, M. - OROFINO, G. Cassino Edizioni dell'Università degli studi di Cassino.
- GERMANI, M. (2006). *Casinum: una città su terrazze. Criteri di sfruttamento e occupazione dell'area urbana*. In *Uomo e territorio*. Atti del convegno nazionale dei giovani archeologi. Sassari 27-30 settembre 2006. A



- cura di MELIS, M.G. Sassari: Università degli Studi, Centro interdipartimentale per l'Archeologia delle Isole del Mediterraneo occidentale, Aidu Entos.
- GHINI, G. - VALENTI, M. (1995). *Museo e area archeologica, Cassino*. Roma: IPZS.
- GIOVANNONI, G. (1972). *La tecnica della costruzione presso i romani*, Roma: Bardi Editore.
- LIMONCELLI, M. - GERMINARIO, C. (2016). *Dal rilievo in Camera-scanner alla piattaforma di fruizione QTVR-based stereoscopica. Metodologie integrate per il monitoraggio e la valorizzazione delle superfici pittoriche in ambiente rupestre*. In «Archeomatica», n. 1, vol. 7. Roma: MediaGEO soc. coop.
- LUGLI, G. (1957). *La tecnica edilizia romana*. Roma: Giovanni Bardi editore.
- MAIURI, A. (1938). *Passeggiate Campane - Cassino romana e Ummidia Quadratilla*. Milano: Hoepli.
- MARANDOLA, S. (2010). *Rilievo e analisi del mausoleo cosiddetto di Ummidia Quadratilla a Cassino (Fr)*. In *Monumenta*. Atti del convegno di studi del museo della città. Monte Porzio Catone 25 ottobre 2008. A cura di VALENTI, M. Tusculana 3. Roma: Exòrma.
- PARIS, L. (2015). *Fotogrammetria 2.0*. In «DisegnareCon», vol.8, n. 14, *Disegno per il restauro: oltre il rilievo*. A cura di CARBONARA, G. - CENTOFANTI, M. - MINGUCCI, R. L'Aquila: Università degli Studi dell'Aquila.
- POLITO, E. (2013). *Il complesso archeologico di Cassino: uno sguardo d'insieme nel segno di Ummidia*. In *Studi in ricordo di Gabriella Braga*. A cura di PALMA, M. - VISMARA, C. Cassino: Edizioni UniCas.
- PONARI, F. (1867). *Ricerche storiche sulle antichità di Cassino*. Napoli: Stamperia del Fibreno.
- RIZZO, E. (2013). *La modellazione 3D applicata ai beni culturali: la Pieve di San Giovanni Battista a Caviglia*. In «Archeomatica», n. 3, vol. 4. Roma: MediaGEO soc. coop.
- SCARDOZZI, G. (2004). *Valle del Liri e del Garigliano: da Sora a Minturnae – Casinum*. In *Ager Aquinas*. A cura di CERAUDO, G. Minturno: Caramanica.
- SOMMELLA, P. (1988). *Italia antica, l'urbanistica romana*. Roma: Jouvence.
- TANZILLI, S. (2004). *L'anfiteatro romano di Cassino*. In *Lazio e Sabina, 2. Atti del Secondo Incontro di Studi sul Lazio e la Sabina*. A cura di GHINI, G. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- TANZILLI, S. (2007). *Urbanistica dell'antica Casinum*. In *Casinum Oppidum*. A cura di POLITO, E. Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi.
- VALENTI, M. (1992). *Il «Ninfeo Ponari» di Cassino (Fr): analisi stilistica e cronologica delle decorazioni*. In «Archeologia classica», vol. XLIV. Roma: L'Erma di Bretschneider.

## Note

<sup>1</sup> Stralcio incisione di F. de Grado, in GATTOLA, E. (1734). *Ad historiam Abbatiae Cassinensi Acciones, parte seconda*. Venezia: Sebastianum Coleti.

<sup>2</sup> Comune di Cassino, Ufficio Urbanistica, P.E. 532/1.

<sup>3</sup> Cartolina illustrata per Ernesto Richter, Roma (1142), archivio personale autore A.G.

<sup>4</sup> Archivio personale autore A.G.

<sup>5</sup> Cartolina illustrata per Ernesto Richter, Roma (1136), archivio personale autore A.G.

## ***Il rilievo integrato per la rappresentazione dei caratteri del paesaggio urbano. Il caso di Navelli e Civitaretenga (AQ)***

*Integrated survey for the representation of urban landscape features: the case of Navelli and Civitaretenga (Aquila)*

**CHIARA VERNIZZI**

Università degli Studi di Parma

### **Abstract**

*In 2011, following the severe damage caused by the earthquake of 6 April 2009, in the Abruzzo region, the Municipality of Navelli signed an agreement with the Department of Architecture and Civil, Environmental and Territorial Engineering of the University of Parma. The aim of the agreement is to develop scientific and technical activities of study, analysis and planning for the reconstruction of the historic centre of the village of Navelli and the Civitaretenga fraction. The research team has addressed the issue through an original interdisciplinary methodological approach, involving the establishment of a readily searchable and updatable information archive. The approach assigns survey activities a central role, as a tool of critical knowledge through which the built heritage reveals the wealth of information of which it is the bearer. In particular, through a highly integrated approach applying both traditional tools and techniques and innovative methods, the archives permits the representation of the characteristics of the entire urban context in descriptive and interpretative graphic documents.*

### **Parole chiave**

Rilievo, Rappresentazione, Paesaggio urbano  
Survey, Representation, Urban Landscape

### **Introduzione**

Il 6 aprile 2009 un forte sisma di magnitudo 5.9 della Scala Richter colpì l'Abruzzo e in particolare L'Aquila e gran parte della sua provincia, provocando gravi danni in tutto il territorio. A seguito di questo evento il Governo italiano attuò una serie di politiche volte alle attività di ricostruzione trasferendo ai Comuni del cratere aquilano il compito di predisporre gli strumenti urbanistici di ripianificazione del territorio e definendo le linee di indirizzo strategico per assicurarne la ripresa socio-economica, la riqualificazione dell'abitato e garantire un'armonica ricostituzione del tessuto edilizio urbano abitativo e produttivo. Fra i 57 comuni delle province di L'Aquila, Teramo e Pescara interessati dal sisma si trova il Comune di Navelli (AQ), situato a circa 700 m slm e posto sul versante sud-ovest del Monte San Nicola (Figg. 1-2).

Nel 2011 il Comune di Navelli ha stipulato una convenzione con il Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura (DICATeA) dell'Università degli Studi di Parma avente come obiettivo quello di svolgere attività tecniche e scientifiche di supporto al R.U.P. relative allo studio, all'analisi e al progetto per la ricostruzione dei centri storici del capoluogo e della frazione di Civitaretenga<sup>1</sup>. Scopo

CHIARA VERNIZZI



*Fig. 1: Ortofoto di Navelli.*



*Fig. 2: Particolare della scalinata di via dei Macelli.*

ultimo era quello di portare a compimento la formazione e l'approvazione del Piano di Ricostruzione relativo alle aree perimetrate dal comune in questi due ambiti.

## **1. Inquadramento metodologico**

La redazione di un Piano di Ricostruzione e la definizione dei criteri e delle modalità di intervento con cui questo deve essere attuato necessitano di un'ampia serie di indagini preliminari che portino alla elaborazione di tutto il materiale di supporto alle operazioni di pianificazione vera e propria. Nel caso specifico, la documentazione esistente era limitata alle planimetrie catastali, agli strumenti urbanistici vigenti e alle schede di danno realizzate dalla Protezione Civile nei mesi successivi al sisma. Il DICATeA, rappresentato dal prof. Paolo Ventura, responsabile scientifico della convenzione, e da un team di esperti afferenti al dipartimento stesso, ha affrontato il tema basandosi su un approccio metodologico originale e fortemente interdisciplinare.

Tale modalità di approccio al tema dona un ruolo di fondamentale importanza al rilievo, inteso nel senso più ampio del termine: «Rappresentare una città o una sua parte è sempre stato qualcosa di più e di diverso dalla somma delle immagini degli edifici che partecipano a configurarne la struttura» [Coppo, Boido 2010]. Il rilievo urbano infatti analizza, sintetizza e comunica dati di natura diversa rispetto al rilievo architettonico dei singoli edifici e si caratterizza come strumento critico di conoscenza, attraverso il quale il costruito rivela le molteplici informazioni di cui è portatore; in quanto tale, non può esaurirsi nel solo rilievo geometrico-dimensionale dell'edificato, ma deve evidenziare anche le complesse relazioni tra gli aspetti costruttivi, strutturali, distributivi e figurativi.

La capacità del rilevatore è dunque quella di costruire, volta per volta, una metodologia di indagine che contempli l'uso di differenti sistemi di rilevamento, catalogazione ed elaborazione dei dati, al fine di individuare l'insieme di invarianti formali e strutturali presenti nella costruzione dell'immagine identitaria dello specifico nucleo urbano oggetto di studio. Nel caso specifico l'intero lavoro è stato svolto in diverse fasi caratterizzate dalla collaborazione fra le varie aree disciplinari coinvolte. Innanzitutto si è eseguita una



Fig. 3: Pianta dell'attacco a terra degli edifici di Navelli. Scala originale del disegno 1:500 (Elaborazione grafica Andrea Zerbi).

Fig. 4: Analisi dei volumi edilizi di Navelli. Scala originale del disegno 1:500 (Elaborazione grafica Andrea Zerbi).

ricognizione approfondita dello stato dei luoghi attraverso la realizzazione di numerose campagne di rilevamento volte all'aggiornamento delle basi cartografiche, alla costruzione di modelli geometrici degli ambiti oggetto di studio e all'individuazione dei valori ambientali ed architettonici di maggior pregio.

I dati così raccolti, una volta restituiti, hanno portato alla redazione della cartografia di base su cui è stato impostato un sistema informativo GIS. Inoltre è stato creato un importante database fotografico e si è provveduto alla ricognizione del sistema insediativo prestando particolare attenzione al rilievo degli aspetti tipologici, delle tecniche costruttive storiche nell'edilizia di base e delle principali soluzioni tecnologiche adottate. Ulteriori rilievi sono stati eseguiti per verificare le condizioni statiche e di manutenzione dei fabbricati, oltre che per valutarne il valore storico ed architettonico. Tutto il materiale prodotto, inserito nel sistema informativo, ha infine permesso di predisporre le linee guida poi recepite dal Piano di Ricostruzione.

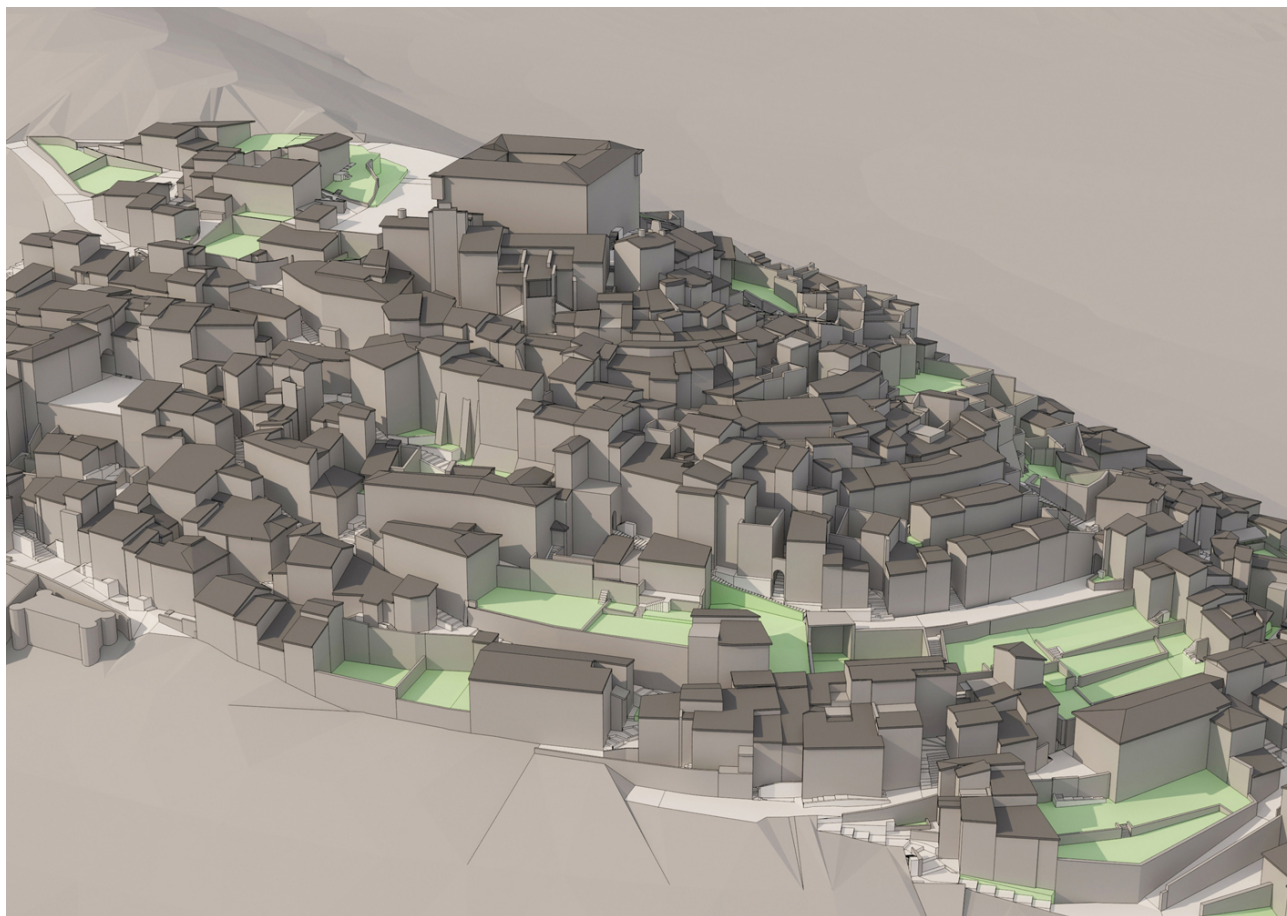
## 2. Dal rilievo topografico al rilievo diretto

Qualsiasi operazione di pianificazione non può ovviamente prescindere da una rappresentazione cartografica fedele ed aggiornata dello stato di fatto. Si è quindi provveduto a realizzare un prodotto mirato ad evidenziare le peculiarità del sedime urbano; la disponibilità di un rilievo aggiornato e intrinsecamente tridimensionale, unito alla presenza di documentazione fotografica da terra e dall'alto, ha infatti permesso di produrre elaborati di contenuto informativo più ricco rispetto al materiale cartografico esistente.

Il rilievo a terra è stato organizzato in modo tale da costituire, per quanto possibile, una rete di poligoni chiuse collegate tra loro e articolate per racchiudere gli isolati. Per migliorare la stabilità della rete, oltre che per la georeferenziazione dell'intero rilievo, si è istituita una rete di punti GPS che potessero fungere direttamente da punti di stazione. Per il completamento delle operazioni di rilievo in zone non direttamente accessibili si è fatto ricorso ad una restituzione fotogrammetrica resa possibile dall'esecuzione di un volo al di sopra degli ambiti indagati. Per l'appoggio a terra dei blocchi fotogrammetrici di Navelli e Civitaretenga, oltre ai punti GPS, sono stati impiegati una parte dei punti della rete di



CHIARA VERNIZZI



*Fig. 5: Render del modello 3D di Navelli (Elaborazione grafica Alberto Giroladini).*

inquadramento. Per ciò che concerne il rilievo a terra si è proceduto realizzando poligonali planoaltimetriche<sup>2</sup> e misurando, da ogni stazione, i punti per definire l'andamento delle murature dei fabbricati, i punti di riferimento ai quali ancorare il rilievo diretto di scale, muri di sostegno, muretti divisorii e recinzioni, nonché i coperchi dei tombini.

Per Navelli complessivamente si sono effettuate circa 150 stazioni rilevando oltre 4000 punti; per Civitaretenga sono stati rilevati circa 1500 punti da 41 stazioni.

Sono state restituite le seguenti classi di oggetti: i bordi strada, i muri di sostegno o i muretti divisorii, le falde dei tetti, le murature di edifici abbandonati o in rovina, in particolare quelli in zone pericolanti o con presenza di vegetazione infestante.

Le riprese aeree sono state effettuate utilizzando una camera digitale ad alta risoluzione con ottica da 35 mm calibrata. Le immagini, essendo state riprese da un operatore, non risultano approssimativamente nadirali come nelle riprese fotogrammetriche ordinarie, bensì inclinate tra i 30° e i 40°. Per questo motivo e per favorire la restituzione di zone altrimenti non accessibili, sono state effettuate striscie parallele con interasse molto ridotto e in numero sovrabbondante. La non nadiralità ha consentito di riprendere gran parte delle facciate degli edifici che sarebbero invece rimaste occluse dai tetti in un volo nadirale. Il rilievo fotogrammetrico ha, fra le altre cose, consentito di ottenere ortofoto da cui è stato possibile desumere le geometrie delle strutture non rilevabili altrimenti, per ragioni di inaccessibilità.



La restituzione per via fotogrammetrica è stata effettuata con il programma PhotoModeler, che ben si presta a lavorare anche con immagini riprese in condizioni non nadirali o con coppie generiche di immagini. Le precisioni di restituzione fotogrammetrica stimate variano, nella quasi totalità dei casi, tra 10 e 25 cm in planimetria e tra 14 e 35 cm in altimetria. Contemporaneamente alla realizzazione dei rilievi topografici e fotogrammetrici si è provveduto all'esecuzione di un accurato rilievo diretto di quanto non misurato utilizzando i metodi sopradescritti. Il rilevamento metrico dello stato fisico attuale di Navelli e Civitaretenga<sup>3</sup> è stato condotto in previsione di una restituzione alla scala 1:500, ritenuta la più opportuna per cogliere nell'insieme i diversi aspetti peculiari delle due realtà in oggetto. A tal fine sono stati misurati in modo puntuale tutti quegli elementi di discontinuità (scale, muretti, cordoli, rampe, ecc.) che caratterizzano in particolare la zona medioevale di Navelli.

Al fine di costruire elaborati che potessero rendere in modo compiuto su un unico piano di proiezione, per quanto astratto, la complessità morfologica dei due abitati, sono state realizzate le piante degli attacchi a terra degli edifici (Fig. 3) rappresentando tanto gli spazi privati quanto quelli pubblici a prescindere dalle quote altimetriche cui il sistema viabilistico di collegamento (e di conseguenza l'edificato) è collocato. La logica sottesa a questo tipo di rappresentazione non convenzionale, in quanto non rispondente ad una classica planimetria realizzata ad una quota ben definita, è stata quella di rendere leggibile l'articolazione della trama viaria e dei collegamenti, diretta conseguenza della particolare morfologia del territorio che caratterizza soprattutto l'abitato di Navelli. La rappresentazione planimetrica degli attacchi a terra è stata completata dalla proiezione virtuale degli elementi non in vista che identificano il sistema architettonico-costruttivo (quali gli archi di controspinta, i passaggi voltati e tutti gli altri elementi più minuti) la cui leggibilità è indispensabile per una completa descrizione del particolare assetto del paese. Oltre a tali planimetrie sono state realizzate le piante delle coperture e una analisi dei volumi edilizi (Fig. 4).

Per finire, i dati fotogrammetrici raccolti durante il volo hanno permesso di realizzare il disegno tridimensionale delle coperture e dei principali elementi non rilevabili direttamente da terra. Questi, integrati dalle misure topografiche relative ai punti maggiormente significativi di tutti i fabbricati costituenti i sistemi insediativi perimetrati dei nuclei storici di Navelli e Civitaretenga e ai piani quotati degli stessi, hanno permesso di costruire i modelli digitali tridimensionali dei due centri, indispensabili per una immediata lettura dei volumi edilizi. Dai dati cartografici e dal modello tridimensionale dei tetti restituiti fotogrammetricamente sono stati realizzati modelli tridimensionali e una serie di rendering di Navelli (Fig. 5) e di Civitaretenga. In particolare, il Modello Digitale di Superficie (DSM o Digital Surface Model) di appoggio alle rappresentazioni tridimensionali sono stati realizzati utilizzando il software Agisoft PhotoScan, che consente di produrre modelli 3D partendo da foto scattate da qualsiasi posizione, a condizione che l'oggetto da ricostruire sia visibile su almeno due foto. Per Navelli ad esempio, sono state realizzate 266 immagini in un unico blocco per produrre l'intera superficie.

### 3. Il censimento del sistema edilizio

Al fine di giungere a una conoscenza approfondita dei singoli fabbricati costituenti il sistema edilizio dei nuclei di Navelli e Civitaretenga è stato effettuato un censimento delle

CHIARA VERNIZZI

singole unità volumetriche, distinguibili a prescindere dalle eventuali suddivisioni relative alle proprietà catastali.

Tale censimento è stato condotto raccogliendo in schede appositamente predisposte una serie di dati di varia natura, tutti concorrenti alla conoscenza il più possibile completa dei caratteri degli edifici. La prima parte di ogni scheda contiene, oltre ai dati necessari all'identificazione univoca dell'edificio, due diversi livelli di inquadramento cartografico, nelle scale 1:2.000 e 1:1.000, in cui sono anche indicati i punti di ripresa delle fotografie del fabbricato, presenti nella seconda parte della scheda. La terza parte contiene invece i dati relativi ai vari livelli di lettura condotti in loco sui singoli edifici a partire da semplici indicazioni di consistenza, espresse mediante il numero e la tipologia dei piani. In modo più approfondito vengono quindi graficizzati e resi immediatamente comprensibili sia il rapporto tra l'edificio e lo spazio pubblico antistante sia il tipo edilizio, definito in base a una serie di specifiche categorie dedotte dalla letteratura relativa agli insediamenti tipici del contesto storico aquilano, come l'unità seriale parallela alle curve di livello, la casa a profferlo, la casa ad arco, la casa a torre ed altre. L'edificio viene analizzato anche nel suo rapporto con il contesto e conducendo una sintetica analisi funzionale, mediante l'individuazione delle destinazioni d'uso prevalenti ai diversi piani del fabbricato. La parte conclusiva della scheda si concentra poi sulle caratteristiche costruttive e decorative di ogni singolo edificio.

#### **4. L'analisi delle tecnologie costruttive e la verifica delle condizioni statiche**

Oltre alle operazioni di rilievo metrico, ulteriori indagini sono state svolte, da parte degli esperti nei settori della Tecnologia<sup>4</sup>, della Tecnica delle Costruzioni<sup>5</sup> e del Restauro<sup>6</sup> afferenti al DICATeA, in merito alle tecnologie costruttive prevalenti e relativamente alle condizioni statiche in cui versano gli edifici in seguito al sisma.

Nell'indagine conoscitiva condotta si è reputata fondamentale la lettura tipologica, volta ad approfondire la comprensione del linguaggio costruttivo all'interno dell'impianto funzionale e morfologico. Tale lettura, attuata attraverso l'individuazione delle interrelazioni tra le diverse componenti tecnologiche, spaziali e formali dell'organismo edilizio e del tessuto di cui fa parte, ha permesso di individuare sia le invarianti tipologiche che le trasformazioni "strutturali" più radicali che hanno portato a nuove tipologie edilizie. È proprio l'analisi delle trasformazioni tipologiche che ha consentito la comprensione di ogni singolo fabbricato nel suo stato attuale e di predisporre la conseguente proposta di riqualificazione.

Dalla conoscenza dei caratteri costruttivi prevalenti nelle apparecchiature si è quindi passati alla definizione dei "limiti di conservazione" o del "grado di trasformabilità", da mettere in relazione con l'indagine sullo stato di agibilità.

#### **5. Dal sistema informativo al Piano di Ricostruzione**

Per raccogliere e sistematizzare la grande mole di dati e informazioni di natura molto eterogenea che sono stati raccolti è stato strutturato un sistema informativo avente come base, su cui archiviare le informazioni, quella derivante dai nuovi rilievi. In estrema sintesi, questo è stato fondato sulla catalogazione delle informazioni sulla base delle seguenti entità: gli edifici e loro pertinenze; le tratte stradali; gli aggregati, ossia insiemi di edifici e relative pertinenze oggetto di interventi di ricostruzione e consolidamento omogenei e coordinati; gli ambiti, identificati da perimetrazioni, comprendenti edifici e loro pertinenze e



Fig. 6: Ortofoto del prospetto nord della scalinata di via dei Macelli. Scala originale del disegno 1:500 (Elaborazione grafica Giorgia Bianchi).

tratte stradali, ossia porzioni urbane oggetto di progettazione unitaria; gli ambiti di spazio pubblico, ossia porzioni di spazi pubblici, edifici, loro pertinenze e tratte stradali.

Le planimetrie degli attacchi a terra sono state utilizzate come base per impostare il modello informativo GIS di supporto alla pianificazione vera e propria, ulteriore prodotto ricavato dalla restituzione cartografica e tridimensionale.

Il sistema informativo ha costituito lo strumento essenziale su cui è stata basata la redazione del Piano di Ricostruzione<sup>7</sup>: dall'individuazione degli interventi alle indicazioni operative per la realizzazione del piano, dal piano di smaltimento delle macerie agli indirizzi per la valutazione preliminare della fattibilità economico-finanziaria e tecnico-amministrativa.

## 6. Metodologie speditive di rilievo e restituzione degli alzati

Ad integrazione dei rilievi e delle analisi svolte nel 2011 e 2012, nel 2013 è stata condotta una ulteriore campagna di rilevamento<sup>8</sup> finalizzata all'integrazione del quadro conoscitivo, indirizzata nello specifico all'approfondimento della scala di rappresentazione e alla restituzione degli alzati in modo da descrivere gli aspetti formali costruttivi e materici caratterizzanti il borgo. L'approfondimento, ha visto l'utilizzo di metodologie speditive di rilievo quali il rilievo laser scanner e la fotogrammetria e ha riguardato solo una porzione significativa dell'abitato, ossia la scalinata di Via dei Macelli che si sviluppa per oltre 100 metri di lunghezza superando circa 30 metri di dislivello. La scalinata è un elemento di forte valenza urbana e figurativa che attraversa tutto il paese dalla quota più bassa fino alla sommità, creando una visuale prospettica definita da quinte sceniche caratterizzate dagli elementi più peculiari dell'architettura di Navelli. Per il rilievo laser scanner sono state posizionate oltre 40 stazioni lungo l'intero sviluppo della scala, poi collegate attraverso targets comuni rilevati attraverso stazione totale e inquadrati nel sistema di riferimento sviluppato nella campagna di rilevamento precedente.

CHIARA VERNIZZI



*Fig. 7: dettaglio dell'ortofoto del prospetto nord della scalinata di via dei Macelli. Scala originale del disegno 1:500 (Elaborazione grafica Giorgia Bianchi).*

Il rilievo fotogrammetrico è stato svolto scattando oltre 300 fotogrammi su entrambe le cortine che si affacciano lungo la scala. La restituzione è stata quindi effettuata mediante software di fotomodellazione Agisoft PhotoScan con cui sono stati prodotti il modello mesh e le ortofoto delle cortine prospicienti la scalinata (Fig. 6). Alla raccolta dei dati ha fatto seguito la scelta delle forme di rappresentazione più adeguate a restituire l'immagine complessiva complessiva della scalinata e a studiarne gli aspetti geometrico-formali oltre che dimensionali. In particolare le ortofoto (Fig. 7) sono state ottenute sovrapponendo il modello fotogrammetrico con la nuvola di punti del laser scanner. Le cortine edilizie così restituite rendono in maniera esaustiva l'immagine dell'abitato e gli aspetti materici che rivelano importanti informazioni sulla stratigrafia del costruito, pur ricorrendo ad elaborati grafici di tipo tradizionale rispetto a forme di restituzione più avanzate prodotte nella prima campagna di rilevamenti.

## **Conclusioni**

Alla luce del complesso di operazioni sopra descritto, appare evidente come solo attraverso una accurata lettura critica del rilievo finalizzato agli interventi di recupero sia possibile iniziare a delineare i principi guida per una corretta riqualificazione di un contesto urbano storico consolidato.

Tra progetto di recupero ed esiti del rilievo devono perciò necessariamente potersi innescare reciproche relazioni perché, se è vero che la tipologia delle operazioni di rilievo è commisurata alla finalità del progetto, molto spesso sono le informazioni che emergono dalla fase conoscitiva che orientano e suggeriscono le scelte e le modalità di intervento, a partire dalla definizione degli aggregati edilizi, sui quali effettuare progetti di intervento congrui con le caratteristiche dell'edificato e omogenei per gli interi blocchi.

Per questo risulta indispensabile attuare modalità di indagine del costruito che non siano riferite solamente ai singoli tipi edilizi, ma siano inquadrare nella più vasta scala di un brano di tessuto. La concezione e l'impianto di alcuni edifici risultano infatti comprensibili solo sulla base di analisi capaci di collocare il sistema costruttivo nel tessuto urbano di riferimento, mediante "letture interscalari". A tal fine la procedura utilizzata per la redazione del Piano di Ricostruzione del centro storico di Navelli e della frazione di Civitaretenga, basata sulla realizzazione di un vero e proprio rilievo multidisciplinare, rappresenta forse il metodo più efficace per ottenere risultati corretti.

## Bibliografia

- BIANCHI, G. (2014). *La conoscenza e il recupero dei borghi storici italiani: rilievo e rappresentazione della scalinata di via dei Macelli a Navelli (AQ)*. In *Atti del 36° Convegno UID*, Parma, 2014. Roma: Gangemi Editore.
- BIANCHINI, C. - TACCHI, G. L., (2013). *Il Rilievo come Sistema di Conoscenza: la Casa dei Cavalieri di Rodi*. In «Disegnare. Idee. Immagini», anno XXIV, n. 47.
- BONAMICO, S. - TAMBURINI, G. (1996). *Centri antichi minori d'Abruzzo*. Roma: Gangemi Editore.
- CANIGGIA G. - MAFFEI G.L., (1979). *Lettura dell'edilizia di base*. Venezia: Marsilio Editore.
- Sistemi informativi integrati per la tutela e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano* (2010). A cura di CENTOFANTI, M. - BRUSAPORCI, S. Roma: Gangemi Editore.
- Metodologie innovative e integrate per il rilevamento dell'architettura e dell'ambiente* (2005). A cura di DOCCI, M. - FIORUCCI, T. Roma: Gangemi Editore.
- Metodologie integrate per il rilievo, il disegno, la modellazione dell'architettura e della città* (2011). A cura di CHIAVONI, E. - DOCCI, M. - FILIPPA, M. Roma: Gangemi Editore.
- Rilievo urbano. Conoscenza e rappresentazione della città consolidata* (2010). A cura di COPPO, D. - BOIDO, C. Firenze: Alinea Editrice.
- VERNIZZI, C. ZERBI, A. (2012). *The integrated survey as the base for urban planning*. In «Disegnarecon» vol. 5, n. 10.

## Note

- <sup>1</sup> Attività di Supporto alla formazione del Piano di Ricostruzione del Comune di Navelli (AQ) e della frazione di Civitaretenga – Convenzione tra DICATeA\_UniPr e Comune di Navelli: Responsabile scientifico: prof. arch. Paolo Ventura; coordinamento generale prof. ing. Roberto Cerioni, allora Direttore DICATeA.
- <sup>2</sup> Gruppo di lavoro per l'esecuzione dei Rilievi e delle restituzioni Topografiche e Fotogrammetriche e del DB topografico: prof. ing. Riccardo Roncella; prof. ing. Gianfranco Forlani; dott. ing. Cristina Re, dott. ing. Letizia Bagnaresi; dott. ing. Matteo Fornari; dott. ing. Roberta Lanubile; dott. ing. Marina Santise; dott. ing. Benedetta Pastarini; Davide Ettore Guccione.
- <sup>3</sup> Gruppo di lavoro per l'esecuzione del Rilievo Architettonico e Urbano e per il Censimento degli edifici: prof. arch. Paolo Giandebiaggi; prof. arch. Chiara Vernizzi; prof. arch. Andrea Zerbi; prof. arch. Maria Melley; dott. arch. Andrea Ghiretti; dott. arch. Daniela Paltrinieri; dott. arch. Ilaria Fioretti, dott. Giorgia Bianchi.
- <sup>4</sup> Gruppo di lavoro per l'Architettura Tecnica: prof. ing. Agnese Ghini; dott. arch. Barbara Gherri.
- <sup>5</sup> Gruppo di lavoro relativo alle Strutture: prof. ing. Roberto Cerioni; prof. ing. Andrea Spagnoli.
- <sup>6</sup> Gruppo di lavoro sul Restauro Architettonico: prof. arch. Carlo Blasi; prof. ing. Eva Coisson; dott. arch. Elisa Adorni.
- <sup>7</sup> Gruppo di lavoro per la Pianificazione Urbanistica: prof. arch. Paolo Ventura; prof. ing. Michele Zazzi; dott. arch. Tommaso Di Pietro; prof. arch. Damianos Damianakos; dott. arch. Diletta Arcangeletti; dott. Alberto Giroladini; dott. Roberto Rosati.
- <sup>8</sup> Responsabile scientifico: prof. ing. Riccardo Roncella e prof. arch. Andrea Zerbi; dott. arch. Giorgia Bianchi; dott. ing. Marina Santise; dott. ing. Elisa Dall'Asta.





## ***L'immagine della memoria: la rappresentazione di un frammento di paesaggio urbano sommerso***

*Image and memory: representation of a fragment of “submerged” urban landscape*

**RITA VALENTI, EMANUELA PATERNÒ**

Università degli Studi di Catania

### **Abstract**

*Our cities have such an ancient history that it is sometimes difficult for memory to transmit its signs, or for any iconographic source to reflect its image. The recovery of fragmentary portions of urban areas and the potentials for conservation often clash with the intervention policies, and conflict with the demands of modernity, even if these are connected with traditional events. This requires painful choices which allow, despite themselves, for oblivion to continue.*

*For the present study it was not possible to utilize a detailed contemporary instrumental survey. The project has therefore been conducted on the basis of photographic and direct surveys of excavation campaigns, applying modelling software to attempt a scientific reconstruction of what remains of the oldest urban layout on the island of Ortigia (city of Syracuse). The primary aim is to achieve visibility and accessibility for what is no longer visible, in order to return it to the memory of the community.*

### **Parole chiave**

Rappresentazione, Archeologia, Virtual archaeology, Modellazione 3D, Ortigia

Representation, Archaeology, Virtual archaeology, 3D Modeling, Ortigia

### **Introduzione**

A volte la storia delle nostre città è antica a tal punto che la memoria non riesce a tramandarne i segni e nessuna fonte iconografica ne restituisce l'immagine. La riscoperta di frammenti di porzioni di urbe e le potenzialità della conservazione degli stessi si scontrano, spesso, con le politiche di intervento e sono in conflitto con le esigenze sia della modernità che della tradizione; diventa necessario, in realtà, ricorrere a scelte dolorose, dal punto di vista scientifico, che continuano a sostenere loro malgrado l'oblio.

Nella fattispecie, l'attività degli studiosi deve essere indirizzata verso un approccio epistemologico teso alla salvaguardia e conservazione dell'identità di un paesaggio antropo-geografico e, al contempo, deve soddisfare l'esigenza di trasmettere e diffondere i riferimenti materici non percepibili e testimonianza della continuità storica della comunità.

La rappresentazione e comunicazione di tali realtà attraverso simulazioni virtuali, prassi consolidata per il visibile, diventa complessa nel momento in cui si vuole dare forma e misura a ciò che si configura come assenza, seppure materialmente esistente.

Lo studio condotto<sup>1</sup>, non potendo effettuare un rilievo attuale strumentale o diretto di dettaglio, si fonda sui rilievi delle campagne di scavo, fotografici e diretti, e utilizza le potenzialità dei software di modellazione per affrontare una ricostruzione scientifica dei resti del più antico impianto urbano nell'isola di Ortigia, con l'obiettivo precipuo di

RITA VALENTI - EMANUELA PATERNÒ



*Fig. 1: Ortigia, piazza Duomo: dallo spazio urbano all'archivio di memorie sommerso.*

rendere visibile e fruibile l'invisibile, così come la natura lo ha conservato, per restituirlo alla memoria della collettività.

### **1. Visualizzazione virtuale di beni archeologici sommersi**

Le contemporanee tecnologie della visualizzazione hanno già da tempo consentito nuove strade per la rappresentazione e la divulgazione dei beni architettonici ed in particolare dei beni archeologici.

Le problematiche inerenti l'ampia diffusione di prassi ricostruttive e di visualizzazioni virtuali ha condotto la comunità scientifica internazionale alla messa a fuoco di criteri rigorosi ed intellettualmente precisi sviluppati nella Carta di Londra del 2009; in essa sono stati stabiliti in maniera puntuale i principi metodologici relativi all'utilizzo delle tecnologie

digitali come strumenti di analisi e comunicazione. Specificatamente, in ambito archeologico si è sviluppata la *virtual archaeology* che si inserisce nell'ambito della comunicazione, interattiva e immersiva, e si rivolge, nella fattispecie, alla ricostruzione di siti o di paesaggi urbani conservati sotto forma di ruderi e per frammenti e, a volte, alla simulazione di attività e riti attraverso l'elaborazione di video.

I membri dell'*International Forum of Virtual Archaeology* alla fine del 2011 sono arrivati alla versione finale della Carta di Siviglia che «contiene otto principi (Interdisciplinarietà, Finalità, Complementarietà, Autenticità, Rigore storico, Efficienza, Trasparenza scientifica, Formazione e valutazione) che cercano di rendere attuativi i contenuti della carta di Londra» [Brusaporci Trizio 2013, 57].

Lo studio condotto è stato impostato nel pieno rispetto dei principi metodologici espressi nella Carta di Londra: chiarezza delle fonti utilizzate, esplicitazione della strumentazione tecnologica utilizzata e del processo logico che ha guidato la ricostruzione, costituiscono la base su cui è stata fondata la metodologia, in modo che il prodotto finale della ricerca sia scientificamente e intellettualmente rigoroso e possa diventare un valido documento visuale, fondamentale per la conoscenza e per la divulgazione del sito sommerso.

Il contesto urbano stratificato di piazza Duomo in Ortigia custodisce i tasselli del proprio passato, il più antico, in modo introverso, frutto della storia recente della città che ha fatto sì che i ritrovamenti di un'eccellente campagna di scavo, condotta dal soprintendente ai beni culturali e ambientali di Siracusa, Giuseppe Voza, alla fine degli anni '90, siano stati interrati e resi invisibili, ritornando ad essere "stratificazioni assenti".

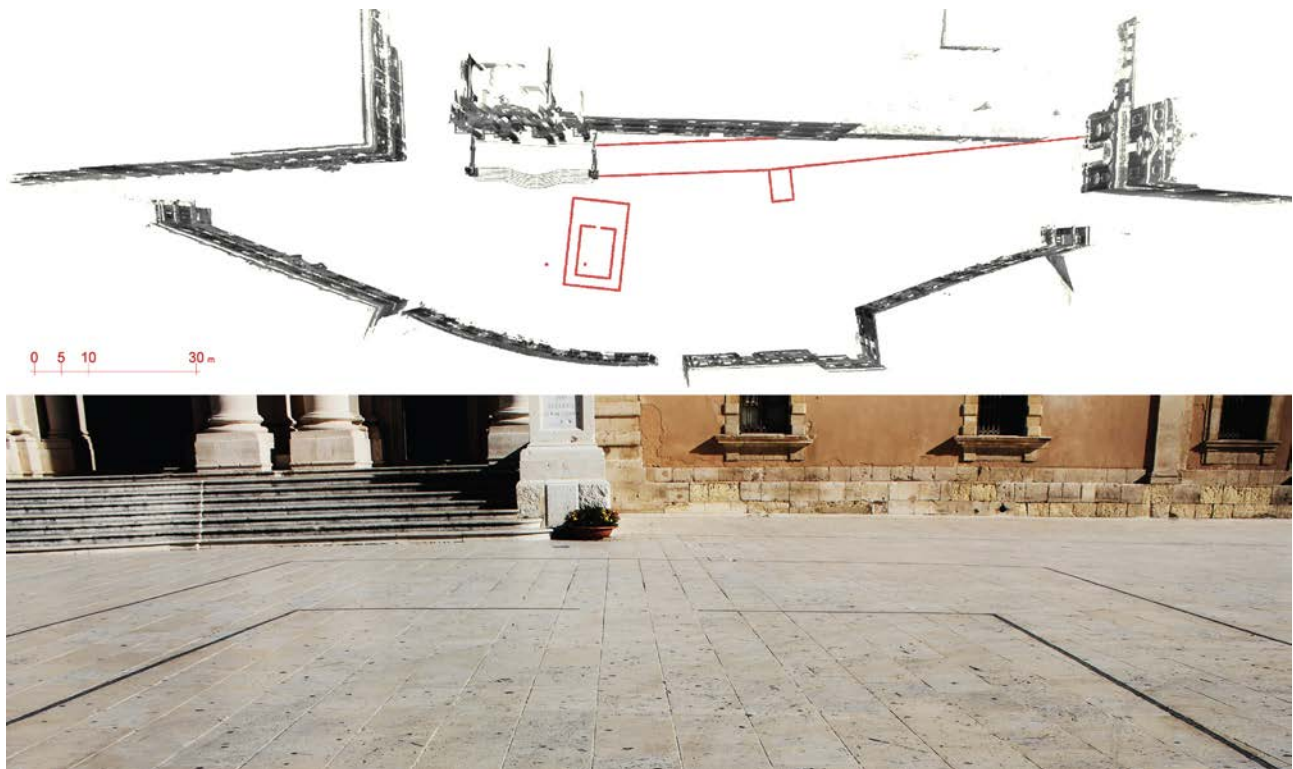
«Tutto il significante di ciò che è stato interrato, dopo attenti studi, viene delegato alle tracce nere su una pietra bianca di finitura orizzontale, come se quel segno da solo fosse in grado di mantenere viva la memoria di un luogo destinato al "sacro" già dall'Età del Bronzo antico» [Valenti 2013, 938].

Nella fattispecie, le conoscenze dettagliate del bene archeologico individuato supportano la primaria esigenza di tutela conservativa che non contempla una possibilità di fruizione, anche solo visiva. Il paesaggio urbano, in tale situazione, si configura come un archivio di memorie non consultabile, che ha fissato nel tempo e nello spazio l'identità primaria della comunità che lo accoglie.

La ricostruzione virtuale dell'assenza, condotta criticamente a partire dall'apparato documentale pubblicato<sup>2</sup>, favorisce l'analisi storico-critico delle vicende dell'ambito urbano studiato. Nella consapevolezza che la visualizzazione virtuale, per quanto espressiva, non può sostituirsi dal punto di vista esplicativo e cognitivo al testo che rappresenta, essa si pone, però, come documento aggiuntivo unico in grado di poter consentire la fruizione e la divulgazione della storia del bene sommerso, così come nelle intenzioni espresse «sulle lastre calcaree della pavimentazione, attraverso, una sintesi disegnativa che riflette la posizione dei monumenti scoperti (...) Crediamo che questo "mnema" grafico, integrato da tabelloni didattici complessivi ai bordi della piazza potrà aiutare a comprendere la storia» [Siracusa 1999, 19].

Nella fattispecie, la storia che racconta riguarda l'impianto urbanistico più antico di Ortigia<sup>3</sup> ed anche le vicende più recenti che ne hanno determinato l'interramento dopo aver considerato a lungo «il problema della conservazione a vista dei resti archeologici» [Siracusa 1999, 17].

Il ricorso alla modellazione dei dati del rilievo consente di comunicare in maniera immediata i risultati delle ricerche archeologiche condotte nell'invaso della piazza ed offre l'opportunità della divulgazione nei confronti di un'utenza non esclusivamente specialistica



*Fig. 2: Segni della memoria: mnema grafico dei monumenti "assenti".*

e della conservazione nel tempo della memoria dell'identità culturale più antica emersa in seguito al lavoro certosino di scavo.

La visualizzazione messa in atto si pone come modellazione fedele del sito archeologico sommerso e come restituzione tridimensionale dell'esistente rilevato; non propone volutamente alcuna ipotesi ricostruttiva del contesto e ha come obiettivo di fornire ai visitatori dello straordinario paesaggio urbano di piazza Duomo una lettura corretta e completa della storia di questo spazio attraverso lo strumento della rappresentazione virtuale.

## **2. Piazza Duomo: spazio privilegiato e della memoria**

Nel corso degli anni 90 del '900 si è aperto un nuovo capitolo della storia della Piazza, cuore di Ortigia e di Siracusa. L'occasione offerta dalla necessità di una nuova pavimentazione ha permesso una preventiva esplorazione archeologica riportando alla luce straordinarie testimonianze legate alla storia delle origini dell'insediamento. I saggi di scavo, condotti dall'allora soprintendente Giuseppe Voza, si svolsero in due fasi: tra il 1992 e il 1993 nell'area antistante il palazzo Arcivescovile furono portati alla luce i resti di una platea di epoca arcaica; tra il 1996 e il 1998 si estese l'indagine a tutto il sottosuolo della piazza, sconvolgendo i risultati di ricerca cui era giunto l'archeologo Paolo Orsi.

L'Orsi tuttavia, così come ha più volte ribadito lo stesso Voza, non ebbe la possibilità di indagare su tutta l'area della piazza; durante i suoi scavi individuò due livelli medioevali ed un livello greco, per il resto il sottosuolo veniva rappresentato come libero, fatta eccezione per il recinto sacro ipotizzato davanti alla Cattedrale, confermato successivamente dal





Fig. 3: Incisione di William Wilkins, *Antiquities of Magna Grecia*, Cambridge 1807; incisione di J. Houel, in J. Houel, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile, Malthe et Lipari*, t. II, Paris 1782-87 (Beneventano del Bosco 1995).

ritrovamento dell'oikos. Oggi, l'elegante tappeto dai grandi lastroni di pietra bianca, custodisce la storia sepolta nel sottosuolo la cui presenza è "marcata" da linee nere di piombo fuso che si traduce in segno grafico dell'origine e della dedizione del luogo al sacro. I segni indicano la fondazione dell'oikos del VIII sec. a. C., inglobata all'interno di un'altra struttura sacra del VII a. C., cui si aggiunge il tratto della strada greca che corre parallelamente al palazzo Arcivescovile. Sono stati altresì trovati una serie di pozzi databili al IV sec. e di tombe del V e VI secolo, organizzate davanti alla Cattedrale, confermando l'ipotesi dell'estensione della necropoli dall'area interna del Duomo a quella della piazza.

Di particolare interesse sono i ritrovamenti ceramici «in particolare un vaso con rara raffigurazione di una dea, in cui è stata riconosciuta Artemide, hanno indicato la signora delle belve (*potnia theron*) come divinità collegata con questo sito. Si tratta della più antica testimonianza del culto di Artemide, ritenuta di pochi decenni posteriore alla fondazione di Siracusa, e dell'immagine della prima dea venerata in Ortigia» [Trigilia 2000, 33].

La piazza si qualifica come spazio sacro già a partire dal culto di Artemide e Athena per poi confermarsi in età cristiana con Santa Lucia. Da sempre teatro di rappresentazioni sacre e profane, in cui convergevano carri trionfali e simulacri legati alle principali feste religiose [Trigilia 2000, 60], ma anche feste popolari, manifestazioni fasciste, mercati e fiere come l'esposizione agraria del 1871.

Dall'analisi storica si evince come piazza Duomo, spazio unitario e monumentale, sia stata da sempre sede di eventi, capace di accogliere migliaia di persone in un trama di sentimenti e di valori che spaziano dall'amore al dolore, dalla vita alla morte, dal divino al profano.

In particolar modo l'unione quasi viscerale tra la festa e la piazza ha aperto un ampio dibattito rappresentando uno dei motivi per cui bisognava ricoprire gli scavi, considerati da molti uno scempio e un impedimento che bloccava il presente, pregiudicava il futuro e distruggeva il passato, procurando un notevole disagio sia ai cittadini che ai turisti che numerosi affluivano in questa piazza. Ad esprimersi in maniera categorica e determinata è Mons. Caracciolo, che bolla la sovrintendenza dichiarando «che senso ha accanirsi in lavori di scavo interminabili alla ricerca o in presenza di tracce che nulla potranno

aggiungere a quanto già si sa sulla storia e sulla struttura della città antica? (...) non c'è proporzione tra questo disagio e l'importanza di quello che è stato trovato durante i lavori che stanno interessando questa piazza, o quello che si vorrebbe trovare»<sup>4</sup>. Per Caracciolo tutto ciò si traduce in distruzione delle radici e delle tradizioni riferendosi in particolar modo alla festa di Santa Lucia da sempre celebrata in piazza; l'armonia della piazza non può essere stravolta da nessun nuovo elemento, neanche se quest'ultimo affiora dalle radici della nostra stessa storia.

La piazza, spazio deputato innanzitutto alla spettacolarizzazione dei rapporti sociali, polo centripeto di aggregazione umana, viene trasformata temporaneamente dalla festa che determina la costruzione dell'alternativa spaziale.

Si apre un acceso dibattito e si avanzano proposte: ripavimentare piazza Duomo oppure lasciare gli scavi alla fruizione del pubblico? scavi a giorno o ricoperti?

A frenare gli animi è lo stesso soprintendente Voza che, dopo aver sin dall'inizio delle ricerche reso visibile alla cittadinanza le opere di scavo e aver dato costanti informazioni, confermava in maniera inequivocabile la restituzione degli eccezionali resti alla terra. Le testimonianze dopo essere state oggetto di un rigoroso e capillare rilevamento grafico e fotografico sono state riconsegnate alle viscere della terra.

Il problema della conservazione delle antiche vestigia è uno dei temi più dibattuti degli ultimi tempi. Quando il bene archeologico non si traduce in spettacolarità ma rimane al mero stato contemplativo è percepito dalla collettività come ostacolo allo sviluppo della città.

Il dialogo urbanistico tra antico e moderno è operazione di estrema importanza a tal fine è necessario che gli addetti ai lavori stimolino la collettività ad interrogarsi sul ruolo dell'archeologia in città e interrogarsi con maggiore consapevolezza e coscienza sull'uso del passato al fine di indirizzare corrette scelte urbanistiche.

### **3. La rappresentazione dello scavo archeologico di piazza Duomo: dall'immagine al modello virtuale**

Il caso studio nasce dall'esigenza di mettere in luce il patrimonio architettonico sommerso contribuendo attraverso le moderne tecnologie alla visualizzazione e divulgazione del patrimonio culturale.

Le difficoltà riscontrate nel lavoro di ricerca, condotto nell'ambito del progetto PON OPE\_00214\_3 "NEPTIS"- soluzioni ICT per la fruizione e l'esplorazione "aumentata" di Beni Culturali, hanno suggerito una metodologia di modellazione che esula dai tradizionali *modus operandi*. L'ipotesi di partire dallo studio geometrico bidimensionale per individuare le forme sotteranee all'oggetto architettonico e realizzare, con appositi software di modellazione, un modello 3D navigabile, è stata abbandonata a causa dell'irregolarità dello scavo archeologico. Sarebbe stato più opportuno ricavare il modello tridimensionale attraverso un processo di *reverse engineering* che, a partire da sofisticati sistemi di scansione, permette di acquisire i dati di superficie di topologie anche complesse e di restituirli sotto forma di modelli di superfici all'interno dell'ambiente di lavoro digitale, ma, in questo caso specifico, non sarebbe stato possibile avviare una campagna di rilevamenti in quanto il sito archeologico, come già è stato detto, è presente ma non più visibile e fruibile. Avendo analizzato le problematiche del caso e ricorrendo alla documentazione in nostro possesso l'unica soluzione possibile è stata quella di operare attraverso la gestione ed



Fig. 4: Veduta dell'area dello scavo archeologico con l'indicazione delle cavità sacrificali dell'età del bronzo antico (Voza 1999).

elaborazione delle immagini digitali. Al fine di realizzare un modello virtuale contenente le informazioni non solo bidimensionali ma anche e soprattutto quelle tridimensionali, si è tenuto conto della breve distanza che separa il piano di calpestio attuale dal piano roccioso di fondo e del fatto che le poche informazioni a livello dimensionale a nostra disposizione sono quelle relative a due cavità (n.1 e n.2) scavate nella roccia, profonde rispettivamente m 0,41 e m 0,37, con diametro alla bocca di m 0,36 e m 0,34. Si è deciso dunque di partire dal rilievo ortofotografico<sup>5</sup> dell'area di scavo antistante la Cattedrale convertendo l'ortofoto di riferimento dal formato jpeg al formato bitmap, questo per consentire al software *Rhinoceros* di generare una superficie NURBS in base ai valori dei toni di grigio dei colori del file immagine. La bitmap viene dunque campionata, secondo l'altezza specificata e con il numero dei punti di controllo precisato, nelle direzioni u e v della stessa. Per tale motivo è stata assegnata un'altezza pari a 0.5 m, corrispondente, come già detto, al dislivello reale tra il piano di calpestio e la quota dei reperti archeologici, e un numero di punti campione tale che la mesh risultante fosse il più dettagliata possibile. Quest'ultima è stata esportata nel formato 3ds mantenendo i valori RGB e successivamente importata nel software *Geomagic Wrap* per ottimizzarla attraverso una paziente opera di retopologizzazione.

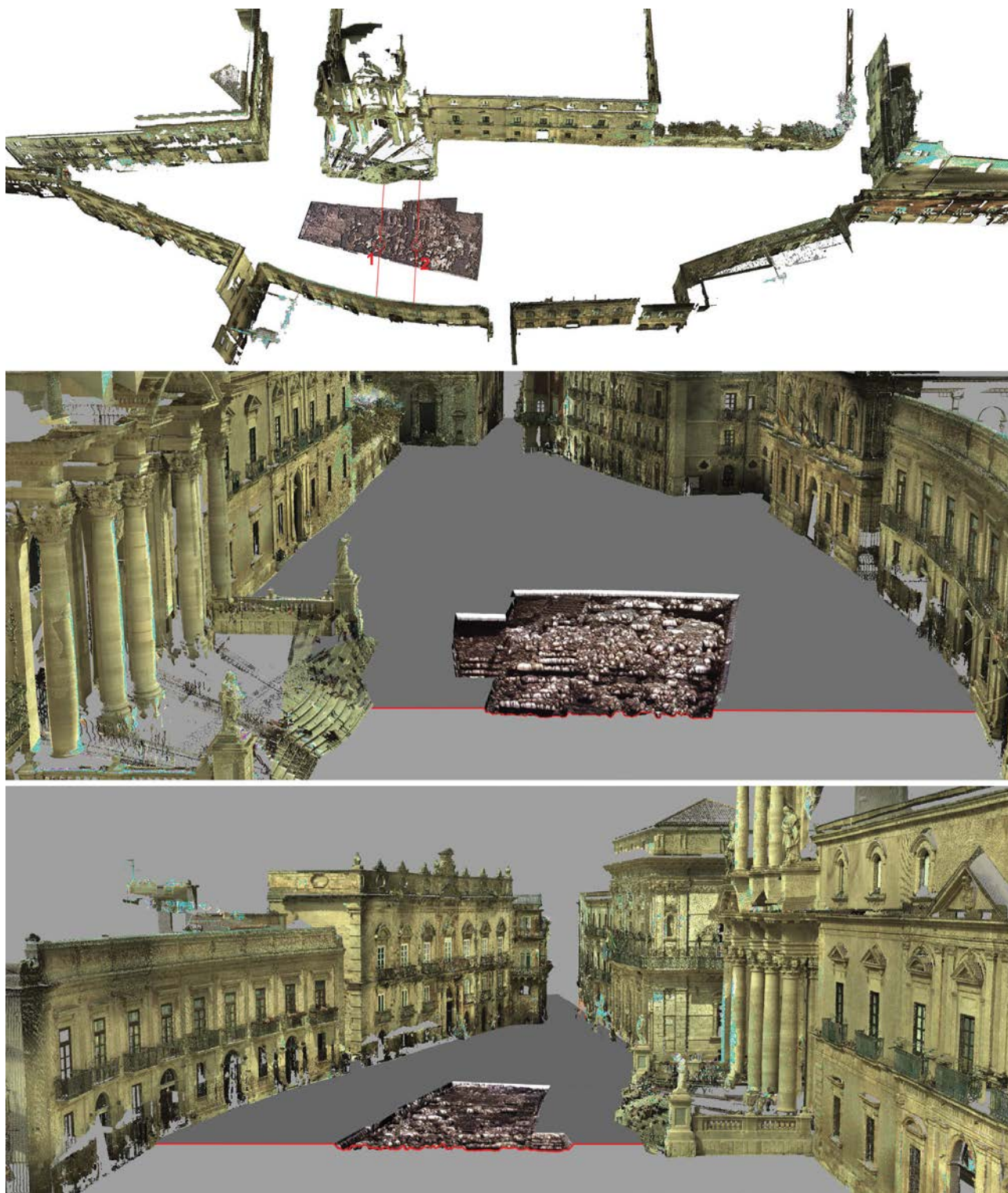
Solitamente, infatti, è richiesto un intervento manuale dell'operatore per rimuovere i difetti della superficie, attraverso l'eliminazione delle lacune con la conseguente ricostruzione delle parti mancanti, e la riduzione del numero dei poligoni, e per correggere tutte le possibili incoerenze topologiche prodotte durante la fase di generazione della mesh poligonale.

Nel caso specifico è stato possibile, grazie ad alcuni strumenti del software, lisciare la mesh di poligoni attraverso un procedimento che può essere definito a mano libera poiché è in grado di agire su ogni piccola porzione della superficie ricordando così il gesto dello scultore che a partire dal materiale grezzo riesce a dare forma ad oggetti anche morfologicamente complessi.

È importante sottolineare che la fase di lisciatura comporta delle modifiche tali da poter essere considerata una delle fasi più delicate del post-processing del modello. Tale



RITA VALENTI - EMANUELA PATERNÒ



*Fig. 5: Il modello come fonte documentale della conoscenza.*

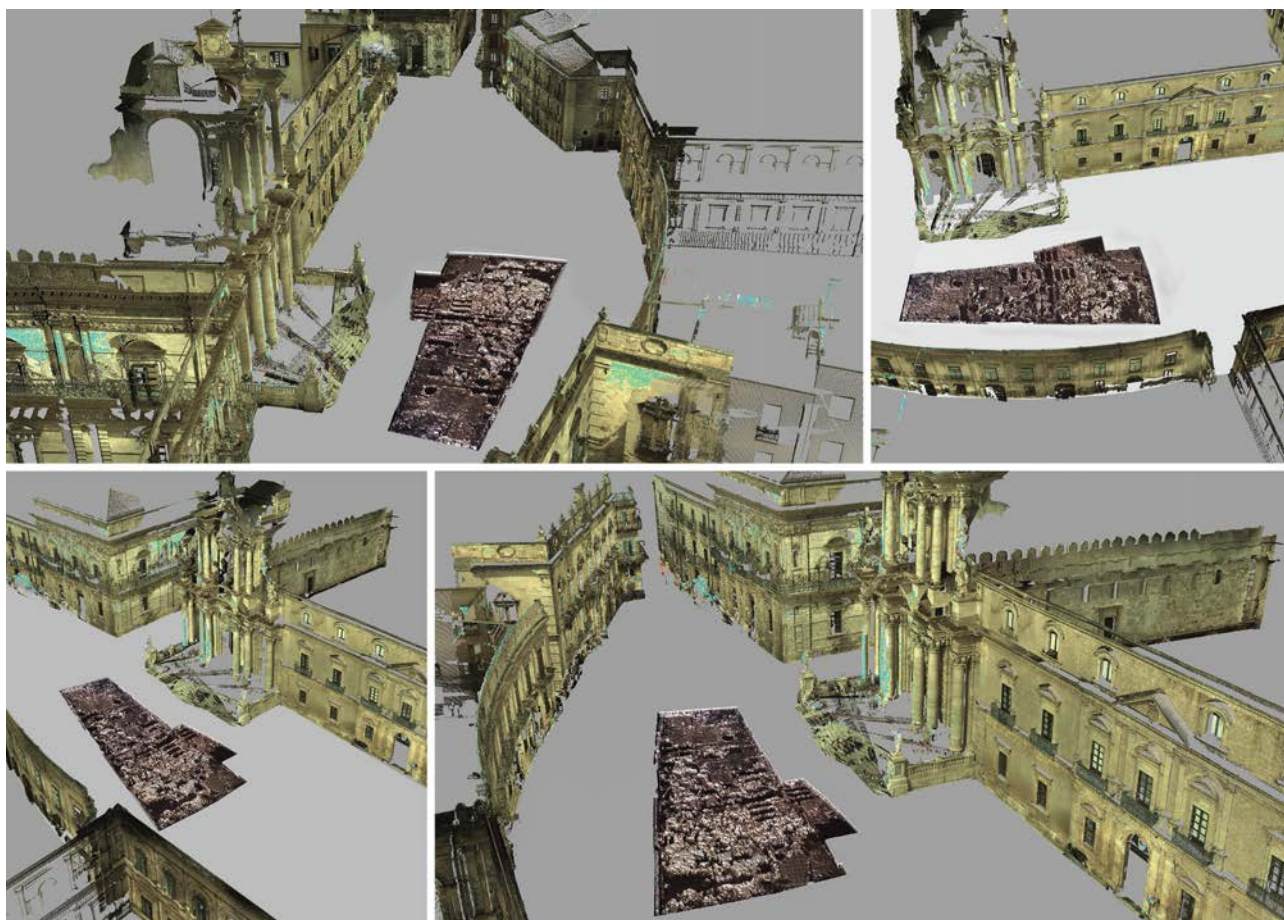


Fig. 6: La modellazione digitale come forma sostenibile di accessibilità al sito "assente".

valutazione va fatta dunque sulla base di scelte progettuali legate al tipo di oggetto acquisito. L'ultimo passaggio è quello della conversione dei dati 3D nel formato più idoneo alla successiva elaborazione. Nello specifico, il modello digitale è stato esportato come file .obj, conservando la geometria e la texture ad essa associata, per essere importato nuovamente in *Rhinoceros*. A questo punto sono state riprodotte le quinte che delimitano la piazza in cui è presente, ma non visibile, il sito in questione importando le nuvole di punti degli edifici prospicienti, ricavate da precedenti rilievi con tecnologia laser scanner.

## Conclusioni

Oggi il problema della comunicazione alla collettività dei beni storici in genere e, soprattutto, dei beni archeologici è al centro del dibattito culturale ed è un fatto fondamentale che non può prescindere dalle formulazioni scientifiche di base. Lo studio vuole tenere distinto il piano della narrazione proposto da quello della documentazione archeologica da cui trova fondamento e pone il problema della visualizzazione dei documenti materici non visibili e non visitabili come fatto necessario e dovuto alla comunità, affinché le testimonianze del passato possano essere fruite e divulgate in maniera virtuale come replica della realtà sommersa.



La modellazione digitale proposta ha come scopo precipuo quello di far riemergere e rendere visibili i ruderi posti appena pochi decimetri sotto la pavimentazione dell'invaso principale di Ortigia, al fine di restituire tutti gli strati del palinsesto complesso di piazza Duomo. La metodologia, nello step finale, assicura una chiara comprensione dei fenomeni e delle motivazioni generative e conformative di questo luogo, proponendo una nuova e attuale forma sostenibile di accessibilità al sito "assente", in considerazione delle esigenze scaturenti dalla specificità dello spazio caratterizzato dalla presenza prorompente della massima struttura di culto di Siracusa e dall'accoglimento dei riti religiosi ad essa connessi.

Solamente una conoscenza consapevole e una memoria costantemente alimentata possono stimolare quel «senso civico e collaborazione della cittadinanza» auspicati dal soprintendente Voza<sup>6</sup>.

### Bibliografia

- BENEVENTANO DEL BOSCO, P. (1995). *Siracusa urbs magnificentissima. La collezione Beneventano di Monteclimiti*. Milano: Electa.
- BRUSAPORCI, S., TRIZIO, I. (2013). *La "carta di Londra" e il patrimonio architettonico: riflessioni circa una possibile implementazione*, SCIRES-IT SCientific RESearch and Information Technology, Vol 3, Issue 2 (2013), <http://caspur-ciberpublishing.it>.
- TRIGILIA, L. (2013). *Le immagini raccontano la città. Artificio e devozione nel siracusano*. Palermo-Siracusa: Lombardi Editore.
- TRIGILIA, L. (2000). *Siracusa. La Piazza e la città. Catania*. Domenico Sanfilippo Editore.
- TRIGILIA, L. (1985). *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni dal 1693 al 1942*. Roma: Officina Edizioni.
- VALENTI, R. (2013). Il rilievo stratigrafico dei significanti della storia di Ortigia. In Taibi, G., Valenti, R., Liuzzo, M. *Il laboratorio della memoria: engrammi dei tracciati di Ortigia*. In Patrimoni e siti Unesco. Memoria, misura e armonia, Atti del 35° Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione, Matera 25-26 ottobre 2013. Roma: Gangemi Editore.
- Siracusa 1999. Lo scavo archeologico di Piazza Duomo* (1999). A cura di VOZA, G. Palermo-Siracusa: Arnoldo Lombardi Editore.

### Note

<sup>1</sup> Il paragrafo 1 insieme all'introduzione e alle conclusioni è scritto da Rita Valenti, i paragrafi 2 e 3 da Emanuela Paternò, le ricerche storiche sono di Simona Gatto.

<sup>2</sup> I rilievi e le foto dello scavo eseguito tra il 1996 e il 1998 sono pubblicati in: Voza, G., 1999.

<sup>3</sup> *Op.cit.*

<sup>4</sup> «La Sicilia», 26 aprile 1997.

<sup>5</sup> Pubblicato in Voza *op.cit.*

<sup>6</sup> Si ringrazia il soprintendente Giuseppe Voza per i preziosi consigli.

## *Il rilievo mecatronico per i centri storici minori* *Mechatronic survey and recording for small historic towns*

**ASSUNTA PELLICCIO, ERIKA OTTAVIANO, PIERLUIGI REA**

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

### **Abstract**

*Small historic centres are among the most important signs of our cultural heritage: the homogeneity of their urban composition represents an authentic environmental monuments, deserving of protection. The survey and recording of these complex systems, preparatory to actions to safeguard and recovery, often encounters difficulties concerning access of locations and invasiveness of the investigations. This paper presents the possibility of using advanced digital mechatronic instruments in survey operations, such as a hybrid rover equipped with instruments (e.g. thermo-camera) to obtain three-dimensional images of objects in places inaccessible operators, and textural data on the materials constituting the various objects. Tested at a historic building site in Valcomino (Lazio), the automated remote system yields raster thermal images combined with 3D vector modelling, and provides information about the material characteristics of the object being analyzed and its dimensional aspects.*

### **Parole chiave**

Centri storici minori, rilievo, mecatronica

Historical small town, survey, mechatronic

### **Introduzione**

I centri storici definiti minori, soltanto per le loro caratteristiche dimensionali, rappresentano una parte considerevole del nostro patrimonio paesaggistico poiché il loro carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni (Convenzione europea del paesaggio).

L'insieme delle caratteristiche, della struttura e dei processi abitativi esprime la modernità di questi luoghi sia per la qualità sociale che per la loro identità estetica.

Molti di questi nuclei urbani, soprattutto nel Lazio meridionale (Fig.1), non hanno subito le trasformazioni delle dinamiche abitative, tipiche di altri centri storici, spesso contraddittorie, come l'abbandono oppure la sostituzione degli abitanti con l'inclusione di nuovi ceti sociali o il riuso, totale o parziale a scopo turistico-commerciale [Cerasoli 2011]. Sembrerebbe, invece, che essi abbiano conservato un *modus vivendi* antinomico dei non-luoghi, introdotti dall'antropologo francese Marc Augé, delle città contemporanee poiché i loro caratteri distintivi sono: identitari, in quanto l'identità di chi ci abita non è caratterizzata in modo artificiale e commerciale; relazionali, poiché consentono la creazione di rapporti reciproci tra i soggetti che vi abitano, partendo soltanto dalla condivisione di un senso di appartenenza al luogo stesso; storici, in quanto lascia trasparire, attraverso riferimenti comprensibili, agli individui le proprie radici, o meglio il *genius loci*. Con queste caratteristiche i centri storici minori vissuti elevano la qualità sociale della vita aggregativa. A tale valore va associato inoltre l'identità estetica del loro tessuto urbano. Conformati generalmente in epoca medioevale con un'edilizia minore e cresciuti poi spontaneamente,

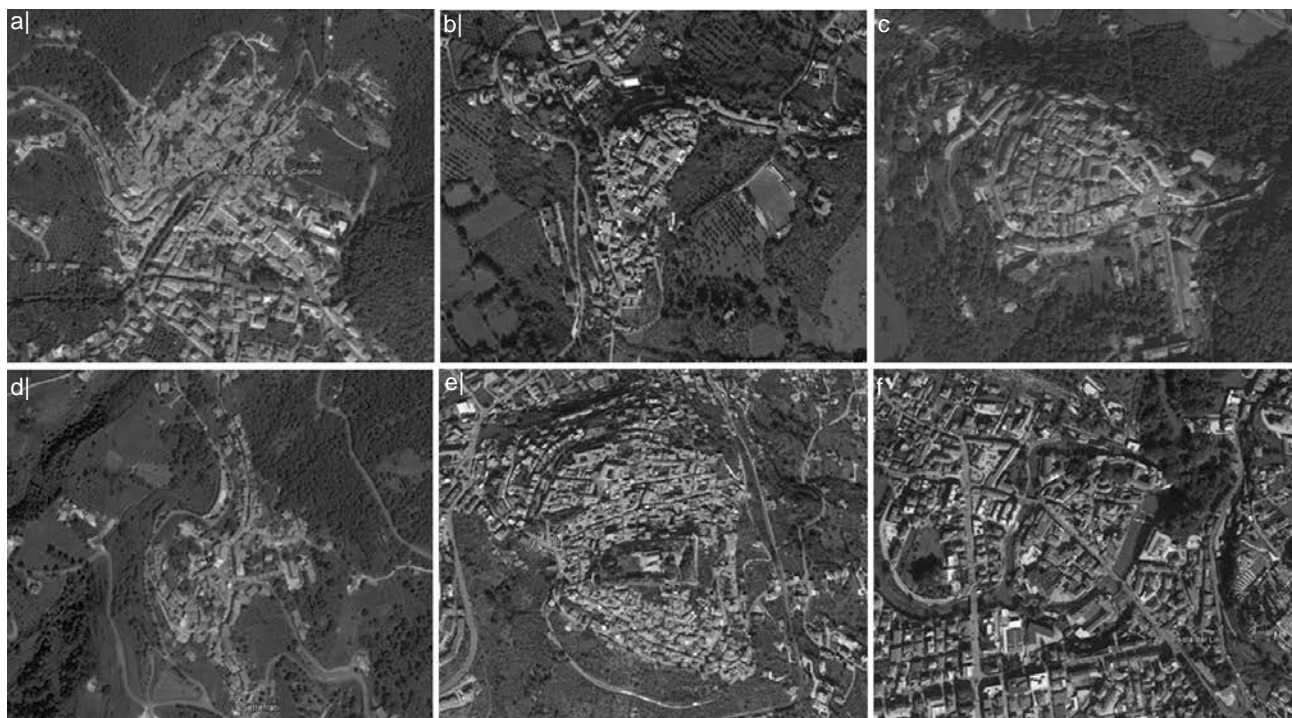


Fig. 1: a|b|c|d|e|f. Immagini satellitari (Google earth) di alcuni centri storici minori del Lazio meridionale: S. Donato Valcomino, Pofi, Atina, Settefrati, Alatri, Isola del Liri.

la bellezza di questi luoghi è data dalla loro composizione urbana che, seguendo l'orografia del territorio, si inserisce rispettosa nell'ambiente circostante, e dalla loro ubicazione nei luoghi più ameni come i corsi d'acqua, utilizzati come vie di comunicazione, canali di irrigazione e più tardi come risorsa energetica.

Una qualità estetica che deriva soprattutto dal forte rapporto empatico di questi luoghi con l'ambiente naturale: l'uso di pietre locali per la realizzazione di strutture murarie in grado di controllare il microclima interno; la conformazione compatta del tessuto urbano per la difesa dal caldo e dal freddo; l'orientamento ottimale rispetto al sole per godere dei benefici di riscaldamento passivo; la posizione rispetto alla direzione prevalente del vento; il colore delle finiture superficiali di edifici e pavimentazioni per ridurre i fenomeni di accumulo e riflessione solare; sono tutti quelli aspetti attualmente molto apprezzati che definiamo di "sostenibilità ambientale".

Con queste peculiarità, i centri storici minori sembrerebbero rispondere bene ai requisiti di qualità sociale ed ambientale (mini *smartcities*) sempre più richiesti dalla società contemporanea e pertanto sempre più attrattivi dal punto di vista insediativo. È evidente che molti di essi richiedono però un processo di riqualificazione e recupero architettonico necessariamente basato su un approccio multidisciplinare: da un lato bisogna comprendere e rispondere alla visione del luogo che hanno gli attuali e potenziali utenti; dall'altro conoscere, attraverso un rilievo articolato e multicriteria, le caratteristiche materiche e strutturali degli organismi architettonici per consentire anche la progettazione di interventi di adeguamento sismico oppure di efficientamento energetico, preservandone però le qualità storiche, estetiche e spaziali.

## 1. Il rilievo meccatronico: introduzione al problema

Il rilievo come sistema di conoscenze per i centri storici è particolarmente complesso perché le singole unità architettoniche, in numerosi casi, si sono, nel tempo, strutturalmente concatenate tra loro in modo tale da formare degli isolati/aggregati strutturali per i quali l'accesso a determinati ambiti non è sempre agevole, come ad esempio cavedi o cavità sotterranee, le quali spesso conservano importanti testimonianze storiche, oppure volte ed archi di interconnessione o di contrasto tra le varie unità strutturali [Pelliccio 2015].

A questo scopo, il rilievo, avvalendosi di strumenti non invasivi, deve restituire le informazioni grafiche, metricamente corrette, fornire indicazioni sui dettagli strutturali, i materiali utilizzati e i metodi costruttivi locali dell'epoca, sulle eventuali disomogeneità e danneggiamenti, e individuare le superfetazioni, di tutti gli ambiti che compongono l'aggregato strutturale, anche di quelli inaccessibili. Attualmente la tecnologia offre la possibilità di ispezionare dall'alto luoghi di non facile accesso utilizzando sistemi integrati di tecnologia digitale e droni, a modalità di volo automatico, con GPS e con sensori interni di fotocamere, telecamere etc.; tuttavia rimane un annoso problema l'accesso ad aree di altezze particolarmente ridotte.

Un grande supporto alla risoluzione di questo problema è dato dall'uso congiunto di tecnologie digitali e meccatronica. Negli ultimi anni, con l'enorme diffusione dei sistemi meccatronici, sia robotici che automatizzati, sono state introdotte nuove applicazioni in discipline o tematiche che solo apparentemente risultano mondi distanti. Robot e sistemi meccatronici sono sempre più utilizzati per due compiti fondamentali: effettuare un rilievo meccatronico, cioè raccogliere in modo razionale (automatizzato) le informazioni del sito di interesse con l'ausilio di tecniche di acquisizione dati; accedere in modo indiretto ovvero con l'operatore a distanza, a siti complessi, sia da terra, con l'uso di robot mobili che da aria, con l'ausilio di droni.

I robot mobili rispondono meglio a quest'ultimo compito. In particolare, tra le diverse soluzioni possibili, si è scelto di attuare una soluzione ibrida, un robot dotato di cingoli e gambe che rappresenta il mezzo terrestre più versatile e capace di esplorare ambienti non strutturati e con presenza di ostacoli. I sistemi ibridi sono sviluppati, infatti, per sfruttare sia la capacità di adattamento di gambe su terreni accidentati, che di deambulazione rapida e con consumo energetico relativamente basso nel caso di terreni regolari. Essi possono essere classificati in due gruppi principali: nel primo, le gambe (o sub-cingoli) e ruote (cingoli) agiscono e sono azionate in modo indipendente. In particolare le gambe (o sub-cingoli) sono in grado di fornire la trazione necessaria per il superamento dell'ostacolo se le ruote (cingoli) non ottemperano a tale funzione. In alternativa, le ruote possono essere puramente passive (cioè senza sistema di azionamento) e sono utilizzate unicamente per stabilizzare il sistema per prevenire e scongiurare il rischio di ribaltamento.

L'idea di base del primo gruppo di robot mobili ibridi è stato utilizzato ad esempio in [Guccione - Muscato 2003; Ottaviano - Rea 2014; Gonzalez Rodriguez et al. 2011]. Nel secondo gruppo, le ruote (o cingoli), di questi robot ibridi, sono installate/i su ciascuna estremità terminale gamba. In particolare, la gamba articolata viene utilizzata in modo efficace per superare pendenze o ostacoli che non possono essere superati con le sole ruote.

Questa soluzione progettuale è stata adottata ad esempio da Grand, Aarnio e Hirose e Takeuchi nel 2004. Per l'applicazione nell'ambito del rilievo dei centri storici minori, tra le diverse tipologie di robot mobili, i più idonei sono gli ibridi del primo tipo: essi uniscono alla

robustezza del sistema il vantaggio di adattarsi ad una grande varietà di scenari, sia in ambiente interno che esterno, con presenza di ostacoli, pendenze, scale, gradini etc. Prototipi di robot recenti ibridi sono stati utilizzati con successo in ambienti estremamente complessi, come riportato in [Nagatani et al. 2013; Yamauchi 2004; Pelliccio et al. 2015] dimostrandone l'elevata adattabilità.

## **2. Il rilievo mecatronico: descrizione del sistema**

Sulla base delle precedenti riflessioni emerge chiaramente che la tecnologia da utilizzare in ambienti che possono risultare pericolosi e/o inaccessibili agli esseri umani, sono i robot mobili ibridi. A tale scopo è stato progettato e realizzato presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, un sistema mecatronico complesso (prototipo di robot mobile ibrido) costituito da una piattaforma mobile motorizzata e sensorizzata.

Tale prototipo, presentato in [Ottaviano et al., 2014], può essere agevolmente utilizzato in diversi scenari del patrimonio culturale grazie alla sua buona capacità di adattamento a superare gli ostacoli. Il concetto progettuale alla base di THROO (Tracked Hybrid Rover to Overpass Obstacles), nome coniato per questo prototipo (Fig.2), è basato sulla funzionalità a basso costo e sulla facilità d'uso. Dotato di cingoli e gambe per una locomozione efficiente e capacità di superare gli ostacoli, le caratteristiche ricercate in fase di progettazione mecatronica sono state la compattezza, leggerezza, riduzione del numero di gradi di libertà per semplificare il controllo del sistema mecatronico e robusta struttura meccanica.

La capacità di carico è un altro tema importante, dal momento che il sistema mecatronico è implementato per trasportare, come in questo particolare caso di studio, dispositivi e sistemi di misura. Per mantenere le caratteristiche di base del progetto complessivo (basso costo e facilità d'uso), THROO utilizza una tipologia di gambe robotiche, basata su un meccanismo con un solo grado di libertà (un solo attuatore) poiché la riduzione del numero di gradi di libertà comporta una riduzione della complessità di realizzazione e di controllo.

Complessivamente, però, il robot THROO ha 3 gradi di libertà di cui due utilizzati per i cingoli, con la possibilità di un moto rettilineo e curvilineo.

Le due coppie di gambe, posteriori ed anteriori, azionate da un motore supplementare, condividono lo stesso collegamento e forniscono una traiettoria simmetrica del punto finale della gamba: l'azione contemporanea delle coppie posteriore ed anteriore facilitano l'arrampicata ed il superamento di un eventuale ostacolo. L'ambiente operativo pensato per THROO è costituito soprattutto da piani regolari con gradini e rampe (tipico degli organismi edilizi) ma il prototipo è stato anche testato in ambienti irregolari ed accidentati dimostrando una buona capacità di superamento degli ostacoli e una buona stabilità al ribaltamento. Le caratteristiche dimensionali di THROO sono 550 x 400 x 200 mm e tutti i componenti meccanici sono realizzati in alluminio ed i sistemi di attuazione e trasmissione sono di tipo commerciale. La massa complessiva del prototipo è di 4,5 kg (batterie non incluse). Il sistema di attuazione è composto da 2 motori a corrente continua con le seguenti caratteristiche: alimentazione 24V, coppia massima di 5 Nm, potenza nominale di 3,9 W. Il motore usato per azionare le gambe ha un'alimentazione di 24V, coppia massima di 12 Nm, potenza nominale di 24W. Inoltre, la parte superiore del telaio robot è stata lasciata libera per fungere da piattaforma per consentire l'installazione di apparecchiature idonee per l'acquisizione dati.





*Fig.2: Prototipo di robot ibrido, denominato THROO, con a bordo una sensorizzazione composta da: una termocamera, un sistema di rilievo in 3D basato su due telecamere, un accelerometro triassiale, sensore GPS ed una telecamera a bassa risoluzione.*

## Conclusioni

Il sistema progettato, ancora in fase di perfezionamento, è stato testato in un edificio del centro storico di S. Donato Valcomino. Questo borgo, annoverato tra i settanta borghi più belli d'Italia e menzionato per la prima volta nel 1269, presenta, come molti altri della Valcomino, una elevata qualità sociale ed identità estetica. L'impianto urbano storico, ancora racchiuso nella cinta muraria, con tre porte di accesso e una torre che sovrasta l'intero centro, assume una particolare conformazione dettata da necessità difensive ma soprattutto climatiche. L'intero borgo si compone di abitazioni di edilizia minore, costituite principalmente da rocce calcaree a vista, molte delle quali realizzate cavando la roccia su cui insistono e completando i volumi con muratura ad opera incerta. Sono edifici particolarmente concatenati dal punto di vista strutturale che rendono complesso qualsiasi intervento anche soltanto di efficientamento energetico.

Da queste premesse è nata l'idea di associare al rilievo tradizionale (Fig.3), mirato particolarmente all'analisi degli elementi murari, la possibilità di testare THROO munendolo però di ulteriore strumentazione, come una termocamera: l'analisi termografica, che si colloca tra le indagini non distruttive, consente, infatti, di individuare oltre ai ponti termici, i differenti materiali posti ad esempio sotto intonaco, come architravi in pietra o legno, orditure di elementi strutturali di sostegno, restituendo immagini raster con scala di colori relativi al diverso valore della trasmittanza dei vari materiali.

La sperimentazione ha previsto di utilizzare a bordo del rover ibrido una sensorizzazione composta da: una termocamera, un sistema di rilievo in 3d basato su due telecamere, un accelerometro triassiale, sensore gps ed una telecamera a bassa risoluzione.

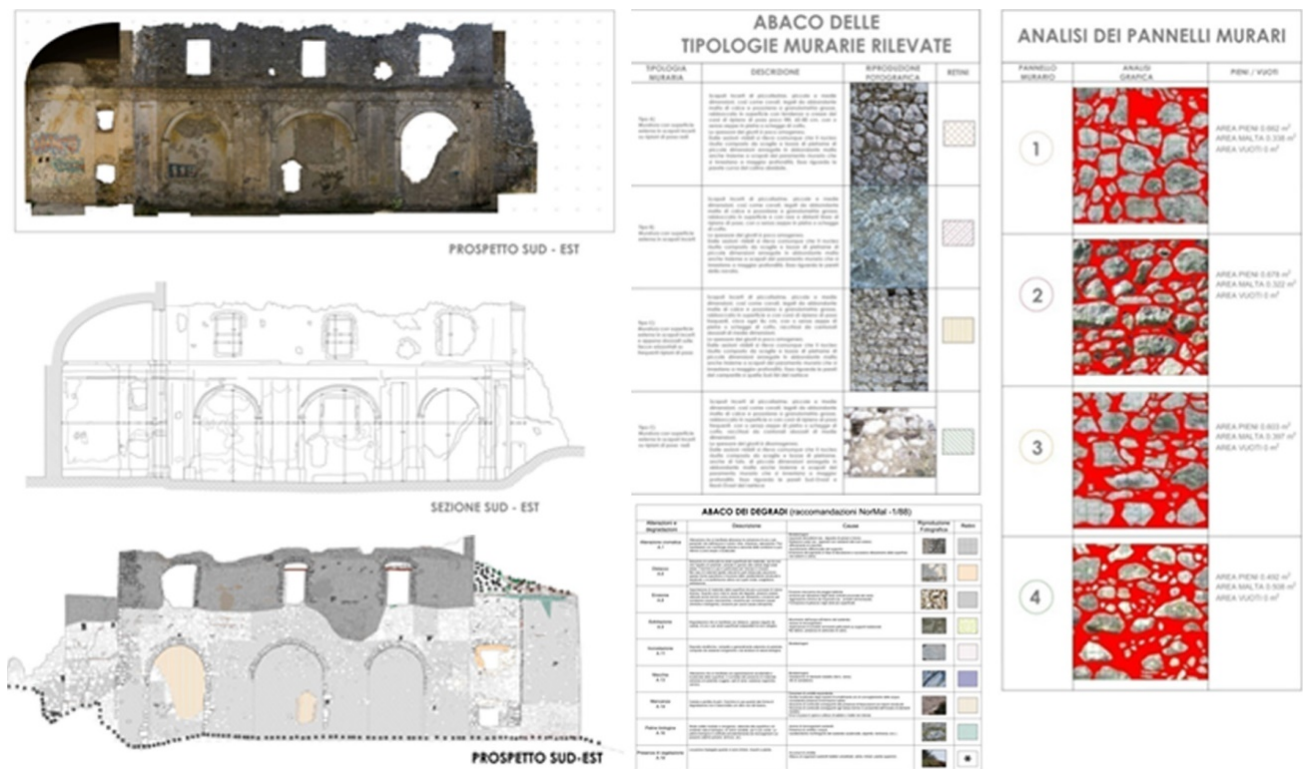


Fig.3: Elaborati grafici di rilievo. In particolare l'abaco delle tipologie murarie, rilevate con un pannello di 100x100 cm su maglia 10x10cm; analisi della consistenza muraria pieni/vuoti; abaco del degrado rilevato (Norme NorMal).

Con questa strumentazione (Fig. 4), il sistema consente il rilievo e la ricostruzione di un modello in 3D dell'ambiente analizzato, con in aggiunta una mappatura termica per il riconoscimento dei materiali costituenti i diversi oggetti. La telecamera a bassa risoluzione è utilizzata d'ausilio per la movimentazione della piattaforma robotica mentre inclinometro ed accelerometro triassiale sono utilizzati per la verifica dello stato e dell'assetto del sistema robotico durante l'interazione con l'ambiente (ad esempio per la valutazione della stabilità del sistema durante la movimentazione su terreni sconnessi). Le informazioni provenienti dai sensori sono memorizzate su un pc e visualizzate per comodità su due schermi. L'interfaccia grafica realizzata consente comunque la visualizzazione su unico schermo.

È stata realizzata per la piattaforma robotica THROO ibrida un'interfaccia utente che consente la gestione e controllo tramite un tablet, come illustrato in figura (Fig. 5).

Il prototipo di THROO può essere controllato a distanza da un operatore (master), che si trova in una zona al di fuori delle aree da perlustrare per motivi di sicurezza. Se l'ambiente



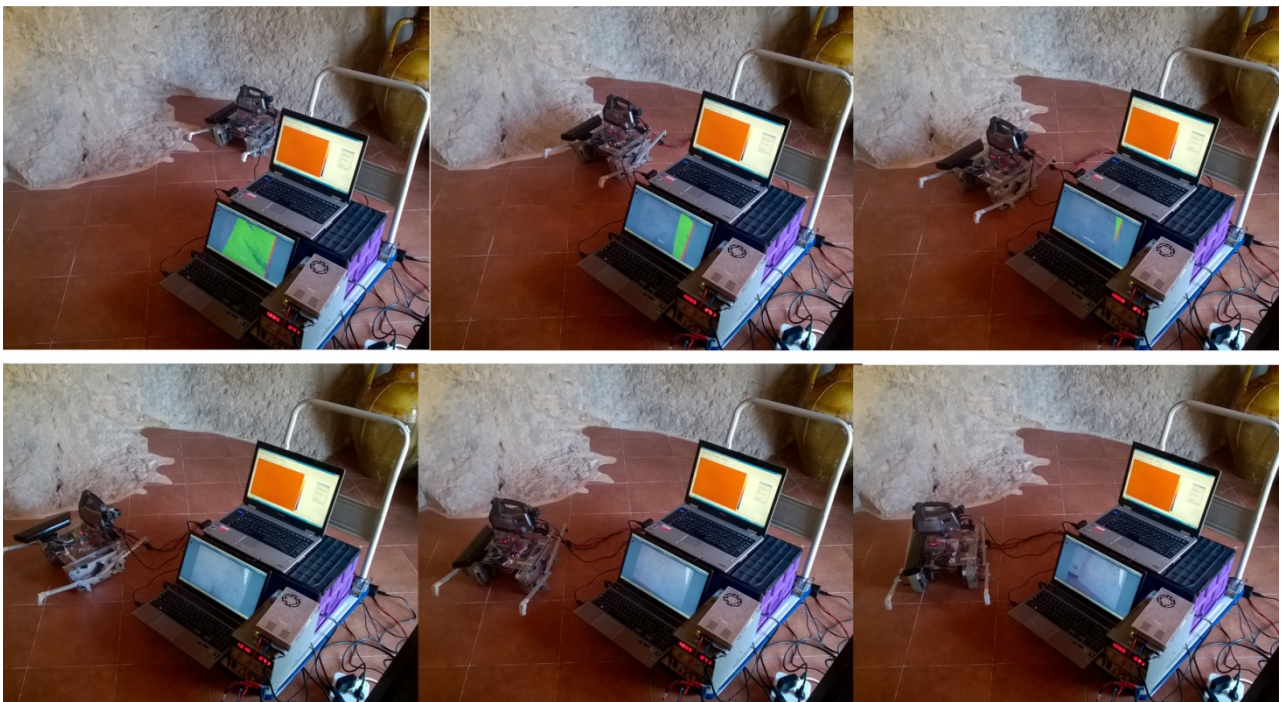
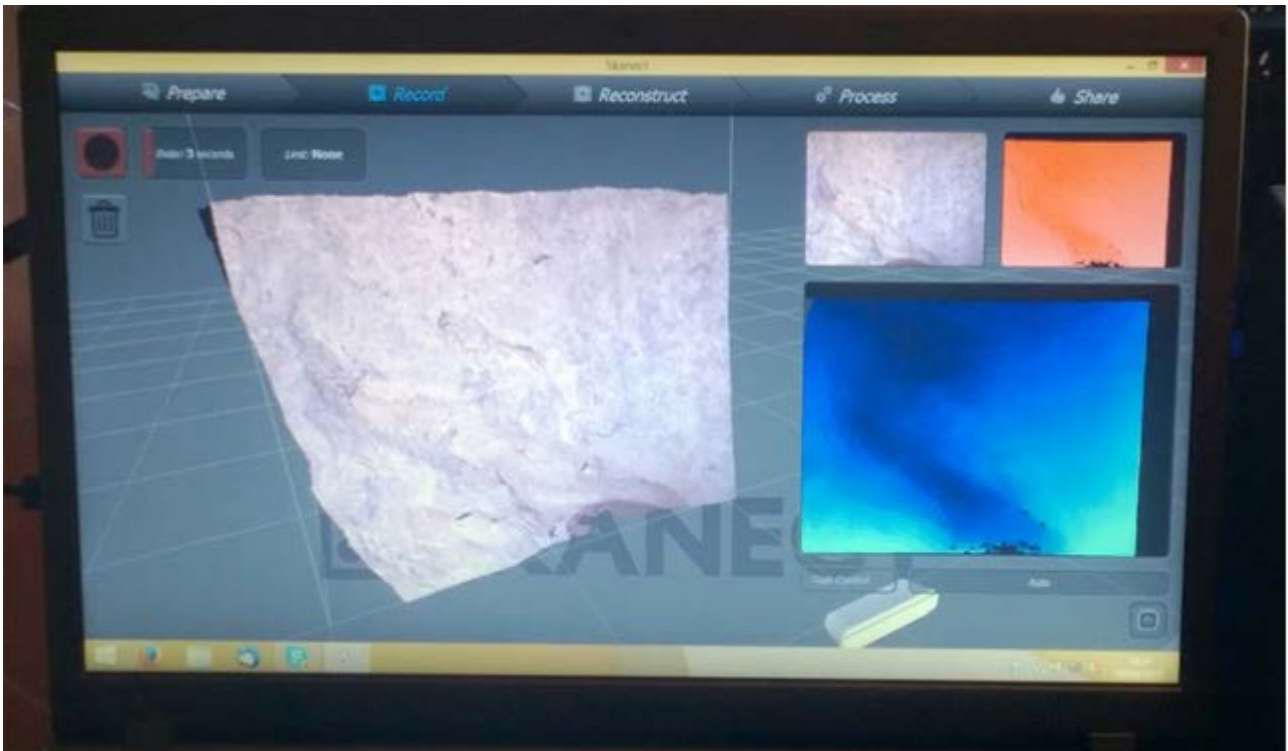


Fig. 4: Controllo sul video del PC, del rilievo tridimensionale, gestito dal software Cloudcompare, open source e del rilievo con termocamera, di un elemento murario, di roccia calcarea nel centro storico di S. Donato Valcomino.

Fig. 5: Sequenza di immagini durante la sperimentazione nel centro storico di S. Donato Valcomino. Le immagini dimostrano come il robot THROO sia in grado di supportare la termocamera e videocamera e di superare gli ostacoli lungo il percorso.



Fig.6: La sequenza di immagini dimostra la possibilità di governare l'intero sistema a distanza mediante l'uso di un tablet.

esaminato contenesse spesse pareti di cemento, probabilmente inibendo la comunicazione radio, sarebbe necessario utilizzare una soluzione wired, cioè con alimentazione e flusso dati tramite cavo (Fig. 6).

Pertanto, nella pianificazione dell'intervento di esplorazione è necessario controllare la condizione di ricezione del segnale all'interno degli edifici. Nel caso di scarsa ricezione, la soluzione di comunicazione wired si rende necessaria per garantire una comunicazione affidabile durante la campagna prove sperimentali. Nella campagna prove riportata è stata adottata una soluzione wired per l'alimentazione mentre la trasmissione dati è stata effettuata di tipo wireless. Il sistema progettato e testato richiede allo stato attuale una migliore definizione nella fase di post-processing dei dati che sarà affrontata negli sviluppi futuri della ricerca.

## Bibliografia

- AARNIO, P. - KOSKINEN, K. - SALMI, S. (2000). *Simulation of the hybtor robot*. In *Professional Engineering Publishing Ltd* (Ed) 3rd International Conference on Climbing and Walking Robots, Madrid.
- CERASOLI, M. (2011). *Periferie urbane degradate. Regole insediative e forme dell'abitare. Tra emigrazione, automobile e televisione*. In AA.VV., Atti del Convegno.
- GONZALEZ, A. - OTTAVIANO, E. - CECCARELLI, M. (2009). *On the Kinematic Functionality of a Four-Bar Based Mechanism for Guiding Wheels*. In *Climbing Steps and Obstacles, Mechanism and Machine Theory*.
- GRAND, C. - BENAMAR, F. - PLUMET, F. - BIDAUD, P. (2004). *Stability and Traction Optimized of a Reconfigurable Wheel-Legged Robot*. In «The International Journal of Robotics Research», 23 (10-11).
- GUCCIONE, S. - MUSCATO, G. (2003). *Control Strategies Computing architectures and Experimental Results of the Hybrid Robot Wheeleg*. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 10 (4).
- HIROSE, S. - TAKEUCHI, H. (1996). *Study on Roller-Walker Basic Characteristics and its Control*. In *IEEE (Eds.) Proceedings of the IEEE International Conference on Robotics and Automation*, Minneapolis, (pp. 3265-3270), DOI: 10.1109/ROBOT.1996.509210.
- NAGATANI, K. - KIRIBAYASHI, ET AL. (2013). *Emergency response to the nuclear accident at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plants using mobile rescue robots*. In «Journal Field Robotics», 30.
- PELLICCIO A. - OTTAVIANO E. - REA P. (2015). *Digital and Mechatronic Technologies Applied to the Survey of Brownfields*, Chapter 27. In *Handbook of Research on Emerging Digital Tools for Architectural Surveying, Modeling, and Representation*, IGI Global Eds.
- PELLICCIO A. - CIGOLA M., (2015) *Geographic Information Systems (G.I.S.) for the analysis of historical small towns*, Chapter 306. In *Encyclopedia of Information Science and Technology*, IGI Global Eds.
- OTTAVIANO, E. - REA, P. - CASTELLI, G. (2014). *THROO: a Tracked Hybrid Rover to Overpass Obstacles*, *Advanced Robotics*, 28 (10).
- OTTAVIANO, E. - REA, P. (2013). *Design and operation of a 2DOF leg-wheel hybrid robot*. *Robotica*, 31.
- YAMAUCHI, B. - RUDAKEVYCH, P. (2004). *Griffon: A Man-Portable Hybrid UGV/UAV*. *Industrial Robots*, 31(5).

## ***Rilevamento architettonico e urbano per documentare l'identità di un centro storico***

### ***Urban and Architectural surveying for documentation of the identity of a historic town***

**PASQUALE TUNZI**

Università degli Studi di Chieti-Pescara G. d'Annunzio

#### **Abstract**

*The current study concerns the interesting architectural values of the small Abruzzo hill town of Picciano, situated in the province of Pescara, 20 km from the Adriatic Sea. The character of the place derives from the agricultural activity of the inhabitants, in turn related to nature of the territory. The starting point is therefore the impact of the overall setting on the character of the place. In particular we will focus on the "conurbation" of Picciano, meaning the paradigm of the many agricultural centers placed throughout the vast territory Abruzzo pre-Apennines, created and developed for purposes of economic land management. After observing and analyzing environmental features, natural and manmade sites, we develop metric scans of buildings and relate them graphically to the original economic model, which in fact still survives, in linkage with the territory.*

#### **Parole chiave**

Centro storico, territorio, rilevamento, Picciano, Abruzzo

Historic center, territory, survey, Picciano, Abruzzo

#### **Introduzione**

Qualunque entità patrimoniale fisica non può prescindere dal proprio contesto: non c'è centro storico senza città e non c'è città senza luogo. Il territorio nel quale si erge una città, grande o piccola che sia, ne determina il carattere, e questo, a sua volta, inevitabilmente ne viene contraddistinto.

La relazione esistente tra territorio e costruito è ancora particolarmente evidente nei piccoli centri storici, in particolare quelli il cui carattere rurale è tuttora parte della quotidianità. L'azione dell'uomo che spesso sollecita quella della natura, modifica lo stato delle cose, a volte in modo disavveduto, e crea segni o cicatrici che deturpano l'ambiente. Tali conseguenze investono allo stesso modo il territorio e i centri abitati.

Il voler esaminare un problema alquanto diffuso, quello dei centri storici minori sempre più spopolati e snaturati, scaturisce dalla consapevolezza di una esigua quanto irrisoria produzione letteraria dedicata ai centri abruzzesi che ne sono afflitti. Dall'altra, si rivela la necessità e l'urgenza di pervenire a opportune strategie di governo in merito alla tutela del paesaggio e del costruito ivi connesso, le cui evidenti valenze storico-culturali non possono essere trascurate a vantaggio ancora di meri profitti speculativi. Questo ci sollecita a formulare risposte e soluzioni che ricadono nel settore del recupero.

In questo stato di cose da qualche tempo si fa spazio l'idea della *resilienza*, che potremmo definire, rispetto a un centro storico fortemente legato al proprio territorio, come la capacità dei suoi abitanti e degli amministratori di riappropriarsi del contesto ambientale in cui



vivono, al fine di rigenerare un luogo, sul piano edilizio e urbano. Il che vorrebbe dire guardare la questione anche dal lato economico, ma soprattutto definire la sua specifica identità. Affrontare le modificazioni avvenute nei decenni scorsi, avviando opportune considerazioni, è porre attenzione ai cambiamenti e a ciò che resta, ossia a quelle componenti definibili invarianti e costanti. Non si tratta di compiere una revisione degli atti del passato, quanto di riflettere su quelli da compiere.

In ogni caso, che sia una rivalutazione fatta in modo globale o su alcune parti, la resilienza, vista dal nostro punto di vista fondato sulla tutela dei centri storici minori a carattere rurale, dev'essere supportata dalla documentazione d'archivio e da necessarie operazioni di rilevamento compiute ad ampio raggio, considerando anche aspetti trasversali. Le indagini da svolgere, estese tra l'acquisizione dei dati relativi alla consistenza fisica del soggetto e lo sviluppo di indagini specifiche, mirano ad una conoscenza complessiva e tuttavia puntuale.

Nell'attuale situazione di grandi, profondi e repentini cambiamenti, il governo di un paesaggio ancora caratterizzato da colture indigene, impone di affrontare i diversi fenomeni di degrado che l'investono, per arginare il problema dell'abbandono dei centri rurali. Sono questi, infatti, a sortire effetto coagulante tra vita urbana e vita agreste. Se vien meno il centro storico con i suoi caratteri, ossia, lo si trascura o addirittura lo si abbandona, si perde il fulcro intorno al quale ruota l'attività produttiva e commerciale, e si perde l'anima della città.

## 1. Uno sguardo al territorio di Picciano

L'area del nostro studio ricade nel subappennino aprutino, dai modesti rilievi estesi per circa 30 Km fra la costa adriatica e le prime alture, la cui natura argillosa ha prodotto nel tempo, sotto l'erosione dell'acqua, lame e scoscendimenti.

In provincia di Pescara, tra Città Sant'Angelo e Penne il territorio collinare è segnato a nord dal tortuoso andamento del fiume Fino, a est si apre ad ampi panorami, mentre è limitato a sud dai rilievi di Collecervino, come avviene a occidente dove gradualmente si approssimano alla catena del Gran Sasso.

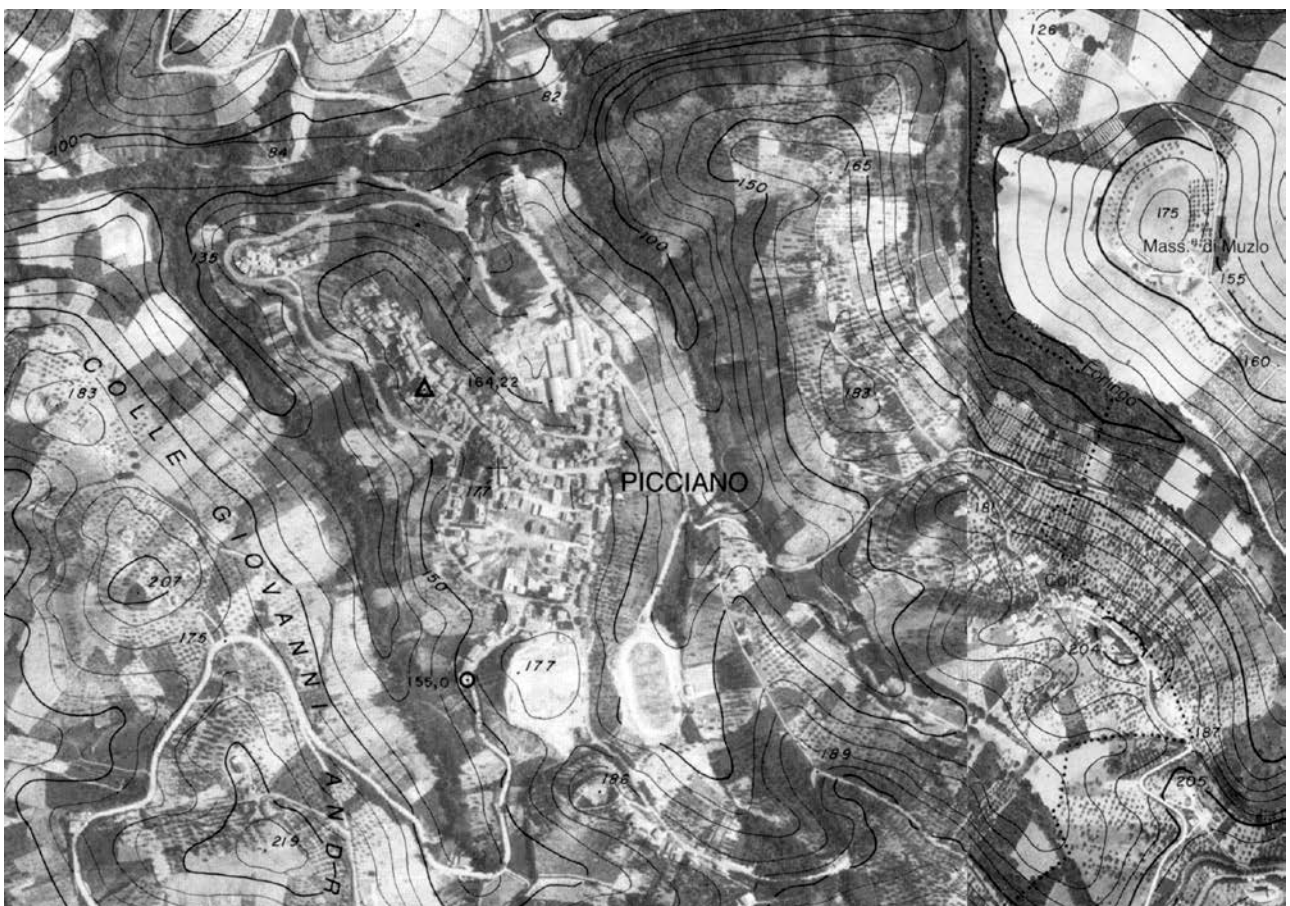
A guardare più da vicino il territorio si rileva una frammentazione del suolo agricolo avvenuto in modo particolare, secondo le carte catastali, prima dell'ultima guerra<sup>1</sup>, segnato da dislivelli e da lunghe siepi che delimitano i lotti. Stretti e lunghi essi si attestano sulle tortuose strade vicinali e comunali, in modo non dissimile nei casi in cui sono presenti corsi d'acqua. In alcuni ambiti si registrano lotti dalle forme diverse che non rispettano un preciso ordine, e tra di essi si colgono ancora estesi appezzamenti di terre in cui si coltivano vigneti.

Il piccolo centro urbano di Picciano è a 170 m circa s.l.m., situato sul crinale di una morbida collina affacciata sulla Valle del fiume Fino. È delimitato a ovest da un fosso che lo separa da Colle Giovanni Andrea, a nord dal sottile corso del torrente Baricelle, a est dal fosso Forlingo e a sud dalla strada provinciale n. 75 che segna il limite contermine con Collecervino. La sua estensione comunale, di oltre 7 Km quadrati, si eleva fra i 70 e i 238 m s.l.m., in una forma naturale composta da dieci frazioni.

Sin dal Medioevo questo territorio è stato strutturato dalla signoria fondiaria dei benedettini ospitati nel vicino convento di Santa Maria, ossia, si è sviluppata una organizzazione dei terreni basata su coltivazioni promiscue. Nel *Dizionario* di Francesco Sacco (1796) per la prima volta si dice che "i prodotti del suo territorio sono grani, granidindia, legumi, vini, olj,



*Fig. 1: Veduta di Picciano sul versante orientale (<http://blog.zonenews.tv>), 2014.*



*Fig. 2: Regione Abruzzo, stralcio dell'Ortofotocarta, fogli 350120 e 351090, scala 1:10.000, anno 1982.*





Fig. 3: A. Rizzi Zannoni, *Atlante Geografico del Regno di Napoli*, foglio 4, 1808.

ortaggi, ghiande, e lini”, ottenuti sino ad oggi in quantità ragionate grazie ad un clima equilibrato, le cui escursioni sono di modesta entità: inverni non molto rigidi e piovosi, con estati non troppo calde e siccitose.

Oggi la coltura della vite del tipo Montepulciano è sviluppata a tendone, in antitesi alla medesima coltura a filari che sino ai primi anni del Novecento era praticata per le esportazioni. L'olivo è coltivato in modo specializzato in buona quantità, mentre i frutteti sono sparsi<sup>2</sup>. Non più attive sono le colture del lino, della canapa e della seta, in passato notevole fonte di reddito. Sono estinti anche i canneti, da cui si ricavano utili materiali impiegati nelle costruzioni, così come frequenti s'incontravano un tempo le querce.

La viabilità storica si ricava dall'*Atlante* di Antonio Rizzi Zannoni (1808), alquanto scarsa sino all'Unità d'Italia: un'unica strada sterrata legava il piccolo agglomerato urbano alla carrareccia Penne-Pescara situata a sud, e null'altro. A nord non c'erano collegamenti e per raggiungere Città Sant'Angelo si doveva arrivare a Penne oppure andare verso il mare per poi risalire. Tale situazione ci fa supporre un certo isolamento della cittadina determinato dall'assenza del traffico passante perché la strada era un *cul-de-sac*. I commercianti o i visitatori vi si dovevano recare appositamente, e la condizione morfologica non favoriva di certo la giusta visibilità dell'abitato nel percorrere le vie circostanti. Vi furono dei progetti di miglioramento dei collegamenti proposti nel 1846 e nel 1880 come ha riferito Samuele Carulli (1853), ma soltanto all'inizio del Novecento si ebbe una strada verso nord, passante per il borgo di Piccianello.

Percorrendo le tortuose strade comunali e dallo stesso centro urbano si aprono piacevoli scorci di paesaggio, caratterizzato da morbide colline ammantate da rigogliosa vegetazione. Vi si scorge sovente la presenza di casolari e di masserie in cui un tempo si lavoravano i prodotti della terra.

## 2. Un breve inquadramento storico

Notizie certe sul possesso delle terre di Picciano risalgono al periodo Longobardo, e dopo l'anno 1064 sappiamo che passarono alla sovranità dei Normanni nel Contado di Loreto. Il feudo fu concesso ai monaci Benedettini dai conti Bernardi di Penne, all'inizio del Mille e poi nel 1497 Papa Alessandro VI lo donò agli Olivetani che lo tennero dal secolo XVI al XVIII. Questi incentivarono l'emigrazione dei coloni dal teramano, da cui provenivano, offrendo in enfiteusi le terre da coltivare, e ottennero nel 1545 dalla Corona la dichiarazione di terra franca che permise loro di incamerare le tasse dovute al Regio Fisco.

Nel *Dizionario* di Lorenzo Giustiniani (1797) risulta, sul finire del Cinquecento, una popolazione di 15 fuochi, saliti a 20 nel 1669 e poi a 86 nel 1732. In tempi più recenti, dall'Unità d'Italia sino agli anni Cinquanta, la curva demografica registra dopo una graduale crescita della popolazione, una rapida flessione che in poco meno di sessant'anni ha riportato i valori a metà Ottocento, quando vi fu il massiccio esodo verso paesi stranieri. Oggi conta 1300 abitanti.

All'inizio del Settecento i documenti d'archivio registrano un contenzioso tra gli Olivetani e i piccianesi, con un lungo e dispendioso dibattimento presso la Regia Udienza di Chieti e poi di Napoli, per definire il rapporto feudale che infine si concluse nel 1723 col ribadire il pieno e totale possesso dei religiosi<sup>3</sup>.

Soltanto l'incendio del monastero avvenuto nel 1780 poté riscattare i piccianesi dalla suddetta signoria e nel 1784 la cittadina divenne di Regio patronato. Il tragico evento che distrusse l'intero complesso dotato della preziosa biblioteca e dell'archivio, fece allontanare definitivamente gli Olivetani e riorganizzare gli abitanti.

Col decreto n. 922 del 4 maggio 1811, relativo alla nuova circoscrizione delle 14 province del Regno di Napoli volute da Napoleone, Picciano fu aggregato al circondario di Loreto Aprutino nel distretto di Penne della provincia di Abruzzo Ulteriore I.

Così Teramo esercitò la propria giurisdizione sul Comune di Picciano sino al 1927, anno in cui passò alla Provincia di Pescara.

## 3. Il centro storico e la sua edificazione

Il primo nucleo di case di Picciano fu organizzato lungo un breve tratto di strada con orientamento nord-ovest sud-est, oggi denominato corso Vittorio Emanuele III che s'innesta alla provinciale Penne-Collecorvino. Così è raffigurato nell'Atlante zannoniano, e resta tale sino agli inizi del Novecento quando vi fu un primo ampliamento dell'edificato verso la suddetta provinciale. L'insediamento originario viene individuato su un rilievo denominato Colle da piedi, dov'è oggi la chiesa matrice dedicata a Santa Maria del Soccorso. Poco distante la Vallocchia, una depressione colmata negli anni Cinquanta del Novecento<sup>4</sup>, lo separava a sud dalla campagna. Tale intervento consentì, alle soglie degli anni Sessanta, l'espansione dell'edificato prevalentemente verso sud e verso est, lì dove il territorio è pressoché pianeggiante.



Fig. 4: Catastale del Comune di Picciano, foglio 5, scala 1:200, 1939.

La tipologia originaria delle abitazioni all'interno del centro storico ha una forte relazione con quella delle case rurali, perché risente delle funzioni strettamente legate alle esigenze di un nucleo familiare ristretto e dedito alla vita agreste o all'artigianato. Il carattere delle abitazioni emerge dal Catasto Onciario (1748), in cui si rileva la numerosa presenza delle *pinciare*, case alquanto modeste realizzate con mattoni crudi, composti da argilla impastata con paglia, e posti in opera a spina di pesce. La tipologia abitativa era di una sola stanza, ampia circa 4 m, talvolta dotata di un piano sovrapposto adibito a residenza. In tal caso i due locali erano collegati dall'esterno con una scala in muratura, e raramente dall'interno con una scala a pioli. I muri spessi all'incirca 50 cm erano privi di finiture, e avevano poche e piccole aperture verso l'esterno. Il pavimento era in battuto d'argilla, mentre al primo piano un'orditura di travi sorreggeva assi di legno per il pavimento della stanza da letto coperta a spioventi dotati di incavallature lignee protette da pinci cotti. La realizzazione di una pinciara era un lavoro collettivo, scandita dai tempi di un'esecuzione dettata dalla necessità di formare i "massoni" e di farli asciugare, dalla posa in opera su un sito ben curato, sino al completamento della copertura, e poi la periodica manutenzione piuttosto necessaria. La realizzazione di questo tipo di abitazione, alquanto precaria, lo si deve al controllo esercitato da parte dei monaci sui coloni e le terre.



Riscontro è nei *Capitoli* stipulati tra questi e i monaci nel 1508, in cui furono indicate pesanti imposte per coloro che intendevano edificare con mattoni cotti e per chi volesse vendere la piccola proprietà concessa in enfiteusi<sup>5</sup>.

Dal *Catasto Onciario* sappiamo che nei primi anni del Settecento già erano presenti nove dimore costruite in mattoni cotti di cui ricordiamo quella dei Torretta, dei Giannetti e della famiglia de Federicis, tutte elevate due piani. Con l'allontanamento dei monaci sul finire del Settecento, il governo dei napoleonidi prima e dei Borbone poi, si ebbe un periodo di rinnovamento per Picciano. Segno distintivo fu l'edificazione della chiesa Matrice in un sobrio stile Neoclassico, ad opera di Aniello Francia, attivo nella vicina Penne. Il progetto, per volere di Monsignore Pietro Martire de Horatiis, fu redatto nel 1798, ma ebbe tempi lunghi di realizzazione. Tuttavia il nuovo tempio diede impulso all'attività edificatoria che vide nuove dimore costruite dal nascente ceto borghese. E con esso si andò pian piano a costituirsi l'artigianato impiegato nei vari settori dell'edilizia, da cui si sviluppò presto l'imprenditoria industriale.

Il Carulli riferisce che a metà Ottocento diverse case erano costruite a mattoni alternate a quelle di "mota". Oggi di pinciare ne sono rimaste pochissime, abbattute nel tempo per far posto ad abitazioni più solide, dotate di più vani e decisamente più comode.

La seconda e ultima espansione si ebbe nel periodo 1910-30, quando molte pinciare furono demolite e ricostruite con mattoni cotti, dotandole dei più elementari comfort, come accadde per quelle poche case in laterizio radicalmente ristrutturate e ampliate dagli emigranti che in America avevano trovato lavoro. Si adoperarono artigiani e professionisti nell'esecuzione di tecniche decorative che ben rappresentano il gusto dell'epoca mitigato da un linguaggio personale e locale. Furono rinnovate tra l'altro, le case gentilizie dei De Luca, De Fabritiis, Di Silverio, Di Federico. Ma su tali interventi notevole peso ebbe il secondo conflitto bellico, essendo stato Picciano occupato dall'esercito tedesco e martoriato dal bombardamento aereo nella primavera del 1944.

#### 4. Il nostro studio

Il rilevamento urbano e architettonico compiuto sul centro storico di Picciano non poteva trascurare il suo territorio, in quanto, come si è detto, ne è parte integrante. Si è trattato, quindi, di ampliare la ricerca e l'acquisizione dati considerando anzitutto l'intera area comunale sotto l'aspetto morfologico. Ciò al fine di comprendere non solo il carattere del territorio, ma anche la conformazione dell'edificato in relazione ad esso.

Sono state effettuate delle osservazioni con relative registrazioni del paesaggio, naturale e antropizzato, attraverso i tradizionali mezzi di configurazione (fotografie, schizzi, annotazioni grafiche, brevi video). Pur essendo lo spazio dell'interazione tra uomo e natura, non abbiamo considerato il territorio come contenitore, perché esso non ha limiti, se non quelli forzatamente determinati sul piano amministrativo. Sono quindi entrati in campo i dati del telerilevamento, le informazioni geologiche, della carta pedologica, di quella idrogeografica e altre, integrandole con i dati ambientali desunti dai sopralluoghi. E come supporto abbiamo realizzato il DTM con le diverse quote del territorio comunale, sul quale è stato inserito l'edificato di Picciano.

A questo modello sono stati sovrapposti successivamente i differenti layer relativi alle viabilità e ai corsi d'acqua, elementi di connessione e di separazione tra le diverse aree del territorio.

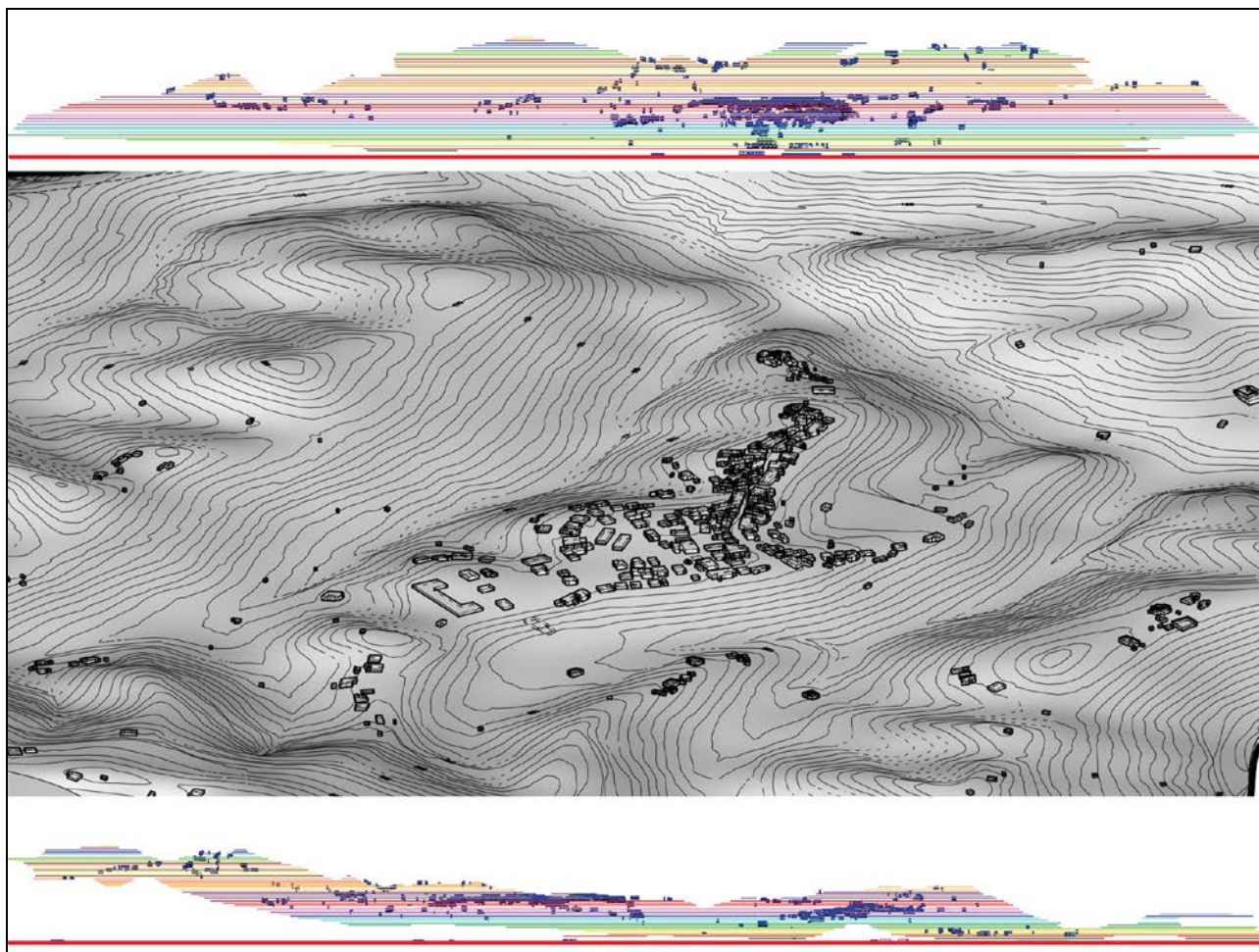


Fig. 5: DTM di una porzione del territorio di Picciano, (sopra) sezione sud e (sotto) sezione est.

Affrontando più da vicino il centro urbano si è quindi avviata una campagna di rilevamento mensorio, con diversi metodi, documentando oltre al carattere architettonico anche lo stato di degrado degli edifici e l'aspetto cromatico. La restituzione grafica ha fornito un quadro complessivo delle cortine edilizie in scala 1:100 con relativi approfondimenti nei casi di una spiccata qualità architettonica. Parallelamente è stata condotta una serie di indagini atte alla più approfondita conoscenza di essi, sotto vari aspetti, integrata con diversi materiali raccolti negli archivi e successivamente rielaborati. Completano il quadro, seppur non definitivo, le restituzioni visuali di una parte consistente del paese per mezzo delle quali è possibile avanzare una prima revisione critica dell'edificato. Inoltre si prospetta l'idea di diffondere tali materiali a mezzo di un'App che, agganciata alla pagina web del Comune, possa diffondere i caratteri specifici di questo luogo, facendone apprezzare la sua unicità.

## Conclusioni

Com'è noto l'azione antropica molto spesso non è meno devastante di una calamità naturale, pertanto rivedere oculatamente quali sono stati gli interventi di trasformazione in



*Figg. 6-8: Rilievo del colore di una porzione del corso; restituzione dello stato di fatto di palazzo de Federicis; elaborazione del modello digitale acromatico relativo alla parte meridionale del centro storico.*



PASQUALE TUNZI

un centro storico porta a riconsiderare aspetti utili al da farsi. Nella preservazione degli equilibri ecologico-ambientali e nella riqualificazione dei territori e di ambiti degradati, si può trovare una risposta nella *resilienza* come effetto per la tutela. Ovviamente in un ipotetico progetto di recupero e di valorizzazione la partecipazione dei cittadini diventa importante, perché da essa scaturiscono manifestazioni direttamente legate alle loro esigenze.

Su questo piano il riconoscimento del valore patrimoniale del centro storico è il dato di partenza su cui è possibile basare un programma d'intervento olistico. Questa parte di città che contiene il nucleo originario, è la più sensibile, in quanto può perdere facilmente il suo carattere identitario, a favore di presunte esigenze.

Il giusto riconoscimento di tale carattere avviene attraverso le operazioni di rilevamento, mezzo col quale è possibile avere un quadro complessivo ed esaustivo della situazione, sotto l'aspetto quantitativo e qualitativo. Come si è visto, si tratta di un rilevamento che non si ferma alla conoscenza fisica e materica del soggetto di studio, ma investe altri campi della conoscenza che trasversalmente ne fanno parte, per l'integrazione della diversità dei dati. Il rilevamento attento e controllato, di ogni parte, deve quindi poter rispondere a determinate esigenze prefissate, ossia consentire di programmare sistemi di intervento. Per questo la documentazione che si produce mette in evidenza gli elementi distintivi e quelli ricorrenti, le anomalie e le modificazioni, in modo da poter organizzare i futuri percorsi da seguire. Anzi, se ben condotto il rilevamento diventa la traccia concreta del progetto, con indicazioni precise e orientate a fornire elementi utili alla diretta operatività.

## Bibliografia

- Libro dell'Onciaro di Picciano 1748* (2014). A cura di AMBROSINI, R. Archivio di Stato di Pescara, Pescara: De Siena editore.
- CARULLI, S. (1853), *Picciano*. In «Il Regno delle Due Sicilie descritto e illustrato», vol. XVIII, Napoli.
- DE LUCA, U. (1992), *Picciano. Appunti e documenti sulle vicende storiche*. S. Atto di Teramo: Ed. Grafiche Italiane.
- GIUSTINIANI, L. (1797), *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, vol. VII, Napoli.
- MOLLISON, B. (2007), *Introduzione alla Permacultura*, Terra Nuova Edizioni.
- RIZZI ZANNONI, A. (1808), *Atlante geografico del Regno di Napoli*, a cura di I. Principe, Rubbettino, 1994.
- SACCO, F. (1796), *Dizionario geografico-istorico-fisico del Regno di Napoli composto dall'Abate D. Francesco Sacco*, t. III.

## Note

- <sup>1</sup> Si vedano i dati ISTAT.
- <sup>2</sup> Il portale <http://geoportale.regione.abruzzo.it/> offre una buona documentazione cartografica tematica.
- <sup>3</sup> Archivio di Stato di Chieti, Regia Udienza, 1717.
- <sup>4</sup> Archivio di Stato di Pescara, Consiglio d'Intendenza, 1830.
- <sup>5</sup> Archivio di Stato di Pescara, fondo Giannetti-De Luca.

## ***Rilievo, modellazione e recupero dei borghi abbandonati*** *Survey, modelling and recovery of abandoned villages*

**RAFFAELE CATUOGNO, DANIELA PALOMBA, ROSARIA PALOMBA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The current study is part of a wider range of experiments aimed at identifying a suitable and effective process of knowledge, investigation and representation of contexts such as abandoned villages, which are often difficult to use and not recordable by traditional methods due to their relief characteristics. The object of the field trial is Castelpoto (Campania), a partially abandoned Samnite village for which integration of different technologies has been applied in the acquisition of metric and colorimetric data. Data acquisition is by means of active optical sensors, in particular laser scanner (range-based) and digital technologies based on the photograph (image-based), combined with traditional ones. Through the coding of a systematic process, which goes from data acquisition to processing and to their three-dimensional representation, the research finds potential and possible problems of the adopted methodologies, used as application tools in the metric and topological investigation.*

### **Parole chiave**

Rilevo, laser scanning, fotomodellazione, rilevamento terrestre, rilevamento aereo, integrazione di dati  
 Survey, laser scanning, photomodelling, ground survey, aerial survey, data integration

### **Introduzione**

Indiscusso è il fascino e il mistero di quei luoghi, definiti “*centri minori*” che, disseminati nel territorio, definiscono il patrimonio culturale, ambientale, artistico e architettonico del nostro Paese. Questi i luoghi, in cui si riconoscono le origini dei “*dialetti architettonici*”, per usare una definizione di Bruno Zevi, che vede in essi il manifestarsi dei caratteri e dei linguaggi propri di una cultura antica secoli e che in essi individua le espressioni più reali, spontanee, proprie e identificative di una civiltà. Piccoli insediamenti, borghi e centri storici che rappresentano una incommensurabile ricchezza nella varietà dei caratteri e dei paesaggi che vivono nel binomio antropizzazione-natura, in cui l’opera dell’uomo sembra seguire, rispettare e assecondare i dettami della seconda.

Questi siti si caratterizzano per la “straordinaria espressione d’ambiente che la struttura del nucleo imprime nella natura in cui sorge. Mai troveremo”, scrive G. Samonà, “esempi più perfetti di adeguamento al terreno naturale di quelli offerti dai mille piccoli nuclei abitati sparsi nel territorio. Mai sentiremo più forte contrasto di quanto non vi sia tra l’edilizia anonima di questi nuclei diventati natura quasi come evento sorto da essa, e l’altra edilizia creata con un gusto che è fuori della vita di quegli abitati” [Zevi 1996].

Differenti le sorti e le storie che li caratterizzano. Quelli che in questo ambito si vogliono ricordare sono quei piccoli borghi che vivono nella sola dimensione dei ricordi, piccoli borghi che vedono nell’abbandono il loro comune destino. Arroccati su colli, piuttosto che su poggi o lungo le linee descritte da un declivio boscoso, si dispongono a difesa dei



territori su cui insistono. Questi insediamenti rappresentano la memoria a rischio di un Paese, dove non pochi sono gli esempi. In territorio campano, terra purtroppo vittima di disagi economici, dove dal dopoguerra si è assistito ad azioni di distruzioni e/o all'innescarsi di processi di migrazione, vittima delle azioni sismiche che negli anni sessanta e ottanta hanno colpito fortemente il territorio, piuttosto che di politiche che vollero prediligere il decentramento e la ricostruzione di nuovi insediamenti, a discapito di una politica di recupero degli antichi borghi fortemente danneggiati dai terremoti, numerosi sono gli esempi.

Si ricordano gli insediamenti antichi di Apice, Castelpoto e Tocco Caudio, in territorio sannita; Conza della Campania, Melito Irpino, Senerchia, Aquilonia vecchia, Borgo Castello di Calitri in Irpinia; Sorbo, Romagnano al Monte, Roscigno, Sacco, San Severino di Centola nel salernitano e i borghi di Croce, Fondola, Borgo San Felice, San Pietro Infine nel casertano. Quasi per tutti, fatta eccezione per alcuni esempi come Conza della Campania, interessato dalla realizzazione di un parco archeologico, piuttosto che San Pietro Infine, fortemente danneggiato nel secondo conflitto mondiale, che vede oggi l'istituzione del Parco della Memoria Storica, per gli altri l'abbandono, il degrado e lo stato di rovina divengono il comune denominatore.

Fortunatamente, negli ultimi anni, si sta assistendo a, seppur lenti, fenomeni di riscoperta dei valori culturali di questi luoghi e delle potenzialità legate al loro recupero. Diverse le attività che si realizzano nella programmazione di investimenti volti alla conoscenza, conservazione, valorizzazione e promozione del patrimonio storico, architettonico e ambientale, anche grazie alle possibilità offerta dall'utilizzo di finanziamenti regionali e comunitari. È comprensibile, però, che tali risorse non possano essere risolutive per l'attuazione di progetti completi, ma rappresentano una valida opportunità di avvio delle attività, volane per futuri interventi.

A valle di queste considerazioni e della consapevolezza che la condivisione e l'unione di comuni intenti possa portare più velocemente verso l'attuazione degli stessi, nell'ultimo anno è stata istituita la "*Rete regionale dei borghi abbandonati delle Campania*", alla quale hanno aderito i comuni di Roscigno, Centola, Romagnano al Monte, Aquilonia, Melito Irpino, Conza della Campania, Tocco Caudio, Apice, Cerreto Sannita e San Pietro Infine intenzionati a sfruttare le possibilità offerte dalla Strategia Europa 2020.

Gli studi che in questi anni gli autori stanno conducendo hanno, con differenti modalità ed intenti, interessato tra gli altri alcuni di questi luoghi, in cui sono stati sperimentati processi di conoscenza alle diverse scale. Lo studio che in questo ambito si propone è volto ad individuare un adeguato ed efficace processo di conoscenza e d'indagine di contesti spesso difficilmente fruibili e non rilevabili con metodi tradizionali date le loro peculiarità orografiche e di conservazione. La sperimentazione vede quale oggetto di studio il piccolo borgo sannita di Castelpoto per il quale si è ricorsi all'integrazione di diverse tecnologie per l'acquisizione di dati metrici e colorimetrici, attraverso l'impiego di sensori ottici attivi, in particolare laser scanner (*range-based*), nonché tecnologie digitali basate sulla fotografia (*image-based*) unite a metodologie tradizionali.

## **1. Il borgo sannita e la sua immagine**

L'oblio e l'abbandono raccontano la storia recente di un borgo sannita, quello di Castelpoto, che, sospeso in una dimensione altra, è memoria di avvenimenti e di vicende



*Fig. 1: Castelpoto, I caratteri del luogo. I portali del borgo.*

le cui origini sono da ricercare in secoli lontani. Situato su di un colle, a poco più di dieci chilometri da Benevento, è arroccato su di un costone tufaceo che guarda le propaggini orientali del Massiccio del Taburno. Il borgo, relativamente all'impianto storico più antico, è purtroppo oggi totalmente abbandonato. L'immagine è quella di un paese 'fantasma' caratterizzato dalla presenza di un'imponente fortezza, verosimilmente nucleo propulsore del primitivo insediamento.

Un piccolo borgo di origine longobarda che conserva e manifesta le caratteristiche e le peculiarità degli insediamenti medioevali che si distingue per la morfologia piramidale legata alla necessità di conquistare la vetta del colle. Il primitivo nucleo, dall'impianto ovoidale, assume come fulcro ed elemento dominante la fortezza e segue l'andamento del crinale descrivendo l'edificato che si disporrà a ridosso della Calata Cimitero Vecchio.

Da una rocca a dominio dell'intero abitato, alla struttura urbana che si delinea nel rapporto tra questa e l'unica chiesa parrocchiale del centro urbano. Una prima significativa mutazione del consolidato nucleo, si avrà a seguito del catastrofico terremoto del 1688, che non pochi danni dovette provocare. Tra questi la distruzione dell'antica chiesa di S.Nicola da Mira, che occupava la parte ultima della Calata Cimitero Vecchio, e la conseguente ricostruzione predisposta in un'area diametralmente opposta alla diruta. La nuova chiesa di San Nicola, infatti, assumerà il ruolo di nuovo 'elemento direttore' e determinerà la creazione di una nuova via di collegamento al castello, disegnando così la direttrice di espansione settecentesca. È nel XVIII secolo che si andrà a configurare la piazza su cui prospetta la nuova chiesa, piazza Libertà. La tipologia urbana che si andrà così descrivendo sarà caratterizzata da un impianto urbanistico a fuso con due fuochi principali, il Castello a oriente, divenuto Palazzo Ducale, e la nuova chiesa parrocchiale di San Nicola a occidente, tra i quali diviene connettore l'asse longitudinale di via Roma, già via Castello. I comparti definiti da edifici irregolari e a blocco, si dispongono a spina e a schiera a ridosso della nuova via, disegnando il naturale prolungamento del borgo medievale di fondazione feudale che si conserva nella sua originale configurazione sia relativamente alla tipologia edilizia sia stradale. La piazza Libertà diventerà elemento di cerniera tra l'insediamento storico e il continuo ampliamento che si realizzerà sul versante opposto durante il XIX secolo. Da qui, percorrendo la ripida Calata Principe di Napoli, si giunge all'attuale piazza Garibaldi, già interessata dalla costruzione di alcuni edifici nel XVIII secolo, dalla quale, a raggiera, si articoleranno le direttrici d'espansione realizzate nel XX secolo.

Dallo studio e dalla lettura del tessuto urbano si rileva che la tipologia edilizia a blocco si manifesta prevalentemente nel tipo a lotti stretti e affiancati posti ortogonalmente alla via. Il nucleo più antico si qualifica per la presenza di unità abitative dalla minore altezza e articolate al massimo su due livelli, mentre non mancano esempi caratterizzanti e qualificanti tipologie interessanti e diverse. Patii e loggiati, passaggi voltati che disegnano le connessioni tra l'edificato, piuttosto che la persistenza di quegli elementi che denunciano e conservano le primitive forme, indicative di significative testimonianze, compongono un contesto dal profondo valore storico e architettonico. Un valore che si qualifica e si riconosce nelle tecniche edilizie adottate, nella testimonianza dei numerosi portali in pietra dal profilo a tutto sesto, piuttosto che policentrico, e dalla lettura dei tipici 'dialetti architettonici' che si manifestano nelle murature, prevalentemente non intonacate, in cui è visibile la trama disegnata dai conci sbozzati o rusticamente squadriati posti in opera a ricorsi orizzontali, o nelle articolazioni di archi e scale e nelle piccole aperture che segnano le facciate delle fabbriche. Elementi che denunciano le 'primitive forme' sono





Fig. 2: PointCab, elaborazione delle scansioni. Ortofoto di pianta e prospetti del percorso analizzato.

anche i basamenti dei fabbricati caratterizzati da murature a scarpata, realizzati per aumentare le basi di appoggio della possente rocca, piuttosto che per l'edificio d'angolo prospettante la piazzetta Ponti, slargo da cui avrà origine la pittoresca rampa costruita a seguito del terremoto del 1688 e che garantirà l'accesso al Castello, uno dei più antichi del Sannio. Dalla pianta quadrangolare, con antistante cortile, domina il borgo con la sua possente mole. Sul versante orientale, si rileva la presenza di una delle caratteristiche torri circolari di medioevale memoria, che è in parte inglobata nelle mura che perimetrano la fabbrica della quale costituiva uno dei bastioni. L'edificio, parzialmente visibile già percorrendo la stretta via Castello, si manifesta in tutta la sua essenza giunti in piazza Ponti, dove la stretta arteria si esaurisce e dove si configura in piccolo vuoto suggestivo e caratterizzato, sul versante meridionale, dal fitto abitato e su quello opposto dalla rocca e dalla rampa, un camminamento in pietra su archi, articolato su quattro elementi, che assume un duplice ruolo: garantire l'accesso alla rocca alla quota più alta e perimetrare e configurare la cinta muraria che delimita il cortile interno.

Il processo di lettura e d'interpretazione dei segni, ci consente di indagare quei caratteri espressivi, che se valorizzati e riqualificati, restituirebbero vita a un insediamento oggi sepolto non solo dal verde e dalla vegetazione, ma nella memoria di molti.

Purtroppo è destino comune dei centri urbani minori quello di essere spesso carenti di testimonianze iconografiche, piuttosto che di planimetrie storiche, di viste e vedute. È questo il caso anche di Castelpoto, il cui insediamento è riportato in diverse carte storiche a piccola scala e riferite a un più ampio territorio relativamente a differenti periodi storici,

ma che alcuna informazione significativa ci restituiscono sulla reale consistenza, trasformazione ed estensione del borgo [Catuogno, Palomba, Palomba 2015].

## **2. Metodologie e tecniche integrate per l'acquisizione e fruizione dei dati**

Il progetto di conoscenza del borgo vede l'impiego di differenti metodologie e tecniche per l'acquisizione dei dati metrici e morfometrici. Il potenziale comunicativo dei contenuti aumenta vista l'integrazione degli strumenti e dei dati acquisiti.

Nell'ambito di queste attività il primo obiettivo è stato quello di scegliere e delimitare l'area d'indagine nonché rilevarne le criticità e le caratteristiche, parametri necessari per definire le metodologie e gestire le fasi esecutive. Dall'analisi dei luoghi si è scelto di suddividere l'insediamento in due ambiti. Il primo corrispondente all'asse Piazza Libertà-Via Roma-Via Sopra i Merli e all'edificato su di esso prospettante; ed un secondo corrispondente all'area del più antico e primitivo abitato, caratterizzato da vie più impervie come la gradonata Calata Cimitero Vecchio. Il tracciato che va da Piazza Libertà a Piazza Ponti non presenta significative criticità per l'esecuzione delle operazioni di rilievo, se riferite alle due cortine edificate, mentre decisamente più difficoltose rappresentano, per problematiche legate all'accessibilità, le area che si sviluppano a ridosso di questa e nel secondo ambito caratterizzato da più diffusi fenomeni di crolli e di degrado.

Tali fattori hanno determinato la scelta di integrare strumentazioni di rilievo diverse, ricorrendo all'utilizzo di acquisizione di dati sia con procedure basate sul rilievo *laser scanner* che di attuare esperienze di rilievo basate su *photomodelling* con acquisizione dati sia in modalità terrestre che attraverso SAPR – *sistemi aeromobili a pilotaggio remoto*. La sperimentazione ha come obiettivo il rilievo tridimensionale ad alta definizione delle sole figurazioni esterne dell'abitato, questa scelta è sì legata alle finalità della sperimentazione ma è anche fortemente condizionata dalle limitate condizioni di sicurezza dei luoghi. Il fine è quello di ottenere e disporre di un modello rappresentativo dell'insediamento, un modello interrogabile e potenzialmente utilizzabile in differenti modalità di fruizione e ambiti.

Attraverso la codifica di un processo sistematico, che va dall'acquisizione dei dati alla loro elaborazione e rappresentazione tridimensionale, si sottolineano le potenzialità e le problematiche delle metodologie adottate quali strumenti applicativi nell'indagine metrica, morfologica e topologica.

Se i dati dedotti da scansione laser garantiscono, a seguito di operazioni speditive di rilievo, il raggiungimento di un dato con risoluzione submillimetrica, per colmare le zone d'ombra e le lacune legate all'inaccessibilità di alcuni ambiti da rilevare, si è ricorsi a rilievi che garantiscono una risoluzione subcentimetrica come quella fotografica. In realtà quest'ultima metodologia, anch'essa ormai ampiamente utilizzata, ha garantito la possibilità di acquisire informazioni sull'impianto e sulle relazioni che intercorrono tra le parti del fitto edificato, oltre ad essere impiegata nelle operazioni di rilievo di elementi di dettaglio e esplicative del *genius loci* del borgo. I caratteri tipologici e formali sopra individuati, sono stati oggetto di rilievi di dettaglio, una esplicitazione è stata eseguita per i rilievi dei numerosi portali in pietra locale rinvenuti.

Ormai l'impiego di sensori ottici attivi quale il *laser scanner*, ha assunto un ruolo significativo tra le diffuse metodologie di rilievo oggi impiegate, visto il notevole e ricco sistema informativo rappresentato dai dati acquisiti e convertiti in modelli tridimensionali. Le relazioni tra fase di presa-processamento-prodotto denunciano una significativa





Fig. 3: Agisoft Photoscan, elaborazioni delle prese fotografiche. Particolare della consistenza del costruito.

efficacia della tecnologia, che seppur ancora legata all'utilizzo di una strumentazione di alto livello, è in grado, in tempi brevi, di restituire un prodotto con un altissimo grado di efficacia comunicativa sia in termini di contenuti che di precisione, anche operando in condizioni non sempre ottimali.

Il laser scanner qui impiegato è il CAM2 Laser Scanner Focus3D, scanner a modulazione di fase che è stato adoperato per il rilievo delle cortine del primo ambito. L'attenta programmazione delle attività di presa, che precedono ogni efficace attività di rilievo, ha visto la realizzazione di 44 scansioni laser per un percorso lungo circa trecento metri. Alle scansioni realizzate lungo il tracciato viario individuato, si sono aggiunte altre eseguite a quote più alte che hanno consentito di documentare sia l'accesso al castello e l'articolazione della rampa e dell'area a ridosso di quest'ultima, ma anche di garantire una maggiore copertura dell'area di scansione individuata. Particolare attenzione è stata posta nel settaggio dello strumento e nel posizionamento dei sei target sferici e di quelli a scacchiera, necessari per il collegamento delle nuvole di punti, per i quali è stato costantemente verificato che risultasse sempre visibile la stessa terna di target su coppie di riprese consecutive.

Il prodotto delle scansioni, visualizzato in una nuvola di punti caratterizzati da coordinate  $x$  e  $y$  e  $z$ , si manifesta attraverso una 'fotografia tridimensionale', formata da milioni di punti, che descrivono dettagliatamente la superficie dell'oggetto rilevato, e dalla quale è possibile ricavare informazioni dimensionali e colorimetriche. 1.316.404.971 i punti tridimensionali rilevati solo in questo ambito e con questa tecnologia. La pipeline di elaborazione ha inizio con la fase di post-processamento dei dati ottenuti dallo scanner laser attraverso l'impiego del software FaroScene. È possibile eseguire operazioni di visualizzazione, di pulizia dei dati primari eliminando eventuale rumore dovuto alla divergenza del fascio laser, la decimazione e il filtraggio dei dati, al fine di eliminare punti non necessari alla costruzione del modello. A seguito dell'allineamento delle scansioni adiacenti, si è passati all'operazione di *editing* sulle nuvole strutturate, per minimizzare le zone di sovrapposizione tra scansioni adiacenti. La fase successiva ha visto l'impiego del software *PointCab* per l'elaborazione delle ortofoto ad alta risoluzione, sia dei fronti che dell'impianto planimetrico, per le quali sono state elaborate sia viste in modalità *crystal clear technology* che in *real orthophoto*. Entrambe le figurazioni rappresentano validi

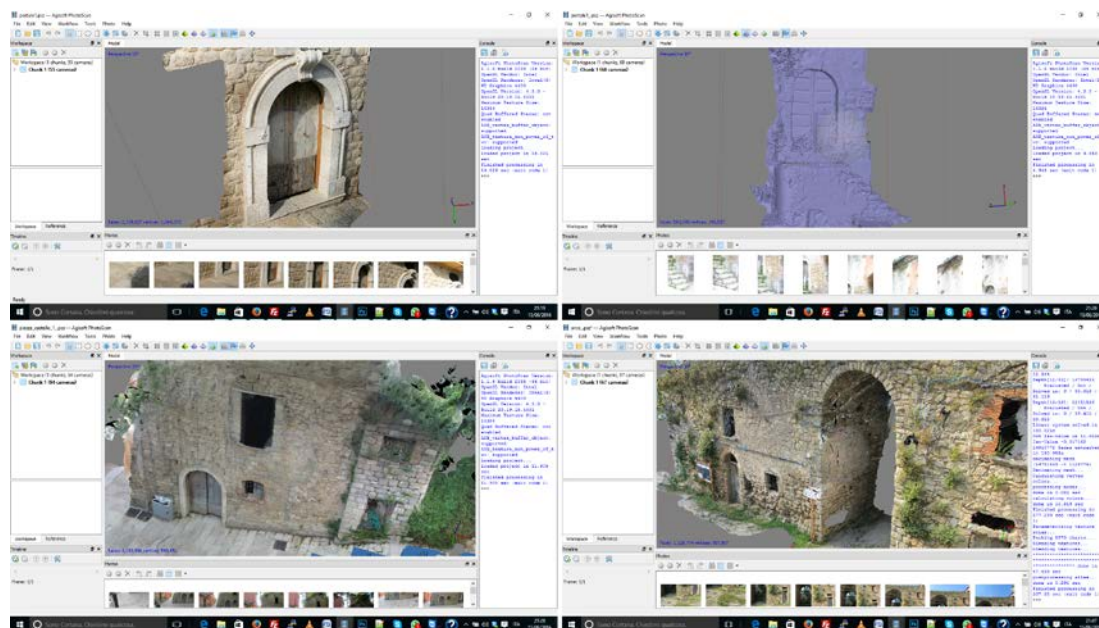


Fig. 4: Agisoft Photoscan, elaborazioni delle prese fotografiche.

strumenti per ricavare i dati morfometrici e colorimetrici, potendo ricorrere all'una o all'altra figurazione a seconda delle finalità e delle caratteristiche dell'ambito.

Altra possibilità di fruizione dei dati acquisiti, sempre nell'ambito di FaroScene, avviene attraverso l'elaborazione di foto equirettangolari.

Queste sono state elaborate dalle foto acquisite dal laser, sia manifeste dei valori della riflettanza che riproponenti i dati colorimetrici. Il modello della nuvola di punti, che diviene strumento di controllo, di conoscenza, di monitoraggio dell'ambito indagato, offre la possibilità di essere costantemente interrogato anche mediante fruizione online, divenendo così potenzialmente uno strumento di conoscenza condivisibile.

Grazie al protocollo Tomcat e all'applicativo Webshare è possibile visualizzare i dati e fruire virtualmente delle spazialità rilevate. Caricando le scansioni sul *web server*, SCENE WebShare, è possibile visualizzare e fruire virtualmente dello spazio rilevato, con la possibilità di accedervi in rete. Questo applicativo consente di interrogare e visitare virtualmente gli ambiti attraverso foto immersive, *panoramic views*, e mappe d'insieme, *overview map*. Da queste è possibile individuare la postazione di scansione e accedere alla visualizzazione della nuvola percorsa nella dimensione virtuale e in modalità immersiva. Il potenziale è però ampliato dalla possibilità di ricavare, dalle spazialità fruite in modalità tridimensionale, operazioni di misurazione, configurando così un archivio d'informazioni disponibili per ulteriori approfondimenti. Accanto alle rappresentazioni tradizionali in proiezione ortogonale, sono state pertanto sperimentate nuove metodologie di visualizzazione dei dati rilevati, in grado di restituire efficacemente la complessità dei siti, verificando le potenzialità informative delle riprese immersive, con l'obiettivo di individuare nuove modalità di conoscenza e fruizione.

La particolare conformazione del sito ha richiesto l'integrazione di un'altra metodologia per l'acquisizione delle informazioni per integrare i dati del laser e colmare le zone d'ombra causate dalla forte irregolarità del sito. È stato utilizzato il metodo



Fig. 5: Mission Planner, individuazione dell'area, calcolo strisciate in funzione di altezza e focale stabilendo il GSD (Ground Sample Distance).

fotogrammetrico digitale con l'ausilio di macchina fotografica su APR (aeromobile a pilotaggio remoto) modello Yuneec Q500. Per questo lavoro si è utilizzato lo *Structure From Motion* (SfM) che utilizza la tecnica *range imaging*. Il borgo presenta molte parti non accessibili perchè interessate da crolli e altre perchè a strapiombo su rocce. Quindi è stato necessario pilotare una camera da remoto pianificandone il percorso con il software Mission Planner dove si è potuto stabilire il GSD (*ground sample distance*). Data l'instabilità delle camere digitali, è stato necessario progettare le sequenze di fotografie preventivamente e scegliere la camera e la focale più idonea. In questa sperimentazione si è utilizzata una reflex digitale, la Canon EOS 300d, scegliendo la focale in base alla distanza possibile tra superficie da fotografare e limiti dell'ingombro. I fotogrammi sono stati acquisiti in successione e in diversi *step* in modo da mappare completamente la superficie senza lasciare punti di vuoto dove era possibile colmare le lacune che il software avrebbe potuto presentare.

Delle foto scattate, sono state poi selezionate quelle ritenute efficaci e suddivise in *chunk* da inserire nel software Photoscan. Affinché un punto possa essere individuato e calcolato deve essere presente in almeno tre fotogrammi, per ognuno di essi si è dovuta quindi garantire una sovrapposizione di circa l'80% con il fotogramma successivo. Da Photoscan è stato possibile creare delle mesh, dalle quali esportare ortofoto di grande precisione che sono state poi importate successivamente in Autocad.

Il metodo fotogrammetrico risulta avere un grande potenziale sia in termini di tempistiche sul campo che in termini economici rispetto ad altre tecnologie. Per contro è un metodo che deve essere integrato e supportato dal rilievo diretto che diventa indispensabile sia per le verifiche metriche che per una conoscenza concreta del bene in esame. Attraverso il rilievo, si vuole mettere in essere non solo un processo di conoscenza e d'indagine di singoli luoghi, ma innescare dinamiche che esaltino l'identità dei borghi e attivino politica di recupero. In questi contesti l'acquisizione di dati figurativi e la consapevolezza della rappresentazione sono assunte come imprescindibili supporti tecnico-operativo agli agognati piani di recupero architettonico che divengono recupero della memoria.



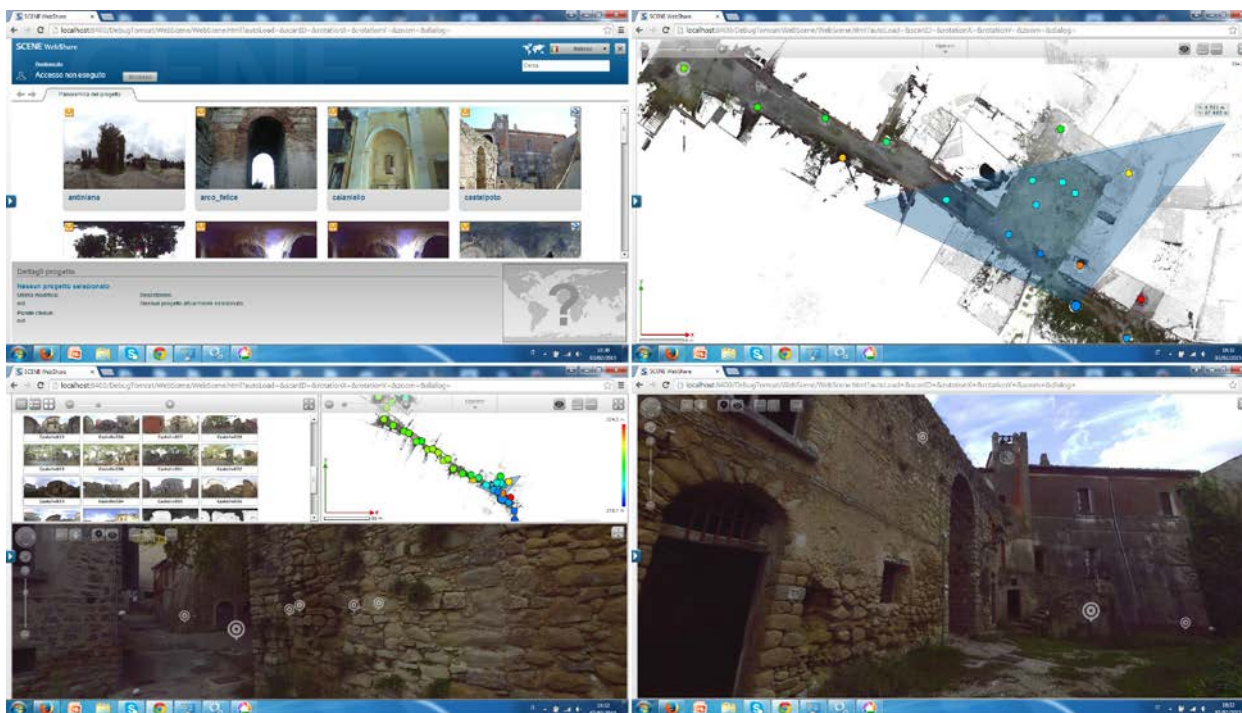


Fig. 6: WebShare, l'applicativo rende fruibile il borgo anche se inaccessibile attraverso internet, oltre ad essere uno strumento per il prelievo di informazioni metriche.

## Conclusioni

L'utilizzo delle immagini, in tutte le sue declinazioni, rende la comunicazione, la divulgazione più incisiva e indiscutibilmente più durevoli nella memoria e quindi più efficace. Ecco perché la comunicazione per immagini ha da sempre un ruolo fondamentale in molteplici campi. Alle figurazioni che restituiscono la complessità del dato metrico, colorimetrico e morfologico, si affiancano quelle offerte dall'animazione delle stesse, possibili sia in ambito virtuale di realtà aumentata che in modalità video di ripresa e documentazione dei luoghi. Nell'ambito di queste sperimentazioni, il drone è stato utilizzato non solo per le fasi di ripresa fotografica, finalizzate al rilievo fotogrammetrico, ma anche per la realizzazione di riprese video che rappresentano, sia un contributo integrativo alle modalità sopra esposte, ma anche uno strumento che, con operazioni pianificate e una precisa progettualità, restituisce l'immagine oggettiva dello stato dei luoghi, la cui conoscenza si arricchisce di suggestivi punti di osservazione privilegiati.

## Bibliografia

CATUOGNO, R. - PALOMBA, D. - PALOMBA, R. (2015) *Permutazioni e memoria di un borgo sannita*. In *La Maremma al tempo di Arrigo. Società e paesaggio nel Trecento: continuità e trasformazioni*. A cura di DEL PUNTA, I. - PAPERINI M. Livorno: Debate Editore.

ZEVI, B. (1996) *Controstoria dell'architettura in Italia. Dialetti architettonici*. Roma: Tascabili Economici Newton.

## **Qualità visuali della città barocca salentina** *Visual qualities of the baroque town in Salento*

**GABRIELE ROSSI**

Politecnico di Bari

### **Abstract**

*Lots of urban transformation in the XVI-XVII centuries led to original and surprising urban scenes in some centers of Terra d' Otranto: spatial conformations and visual solutions marked in fact in Salento the image of the Baroque city. This image is not simply the result of a wide spread of baroque interventions, nor the sum of churches, chapels, palaces, individual dwellings, of elements of street furniture and each decorative element, but the urban perception that comes out where the baroque elements have a precise location, a succession, a concatenation that leads to recognize in the urban baroque scene a direction, a spatial control, a visual strategy*

*We can thought this is the result of a ordinate direction well aware of the visual / perceptual effects and these effects aren't result of the thought of a single personality but rather a collective result; and it is possible to recognize a geometric / spatial and a perceptual / visual control too.*

*I an effort to recognize, define, order these features we are leading from several years systematic campaigns of urban survey in two of the main centers of the Baroque in Salento: Lecce and Martina Franca.*

### **Parole chiave**

Barocco, Salento, visualità urbana, città

Baroque, Salento, urban visibility, city

### **Introduzione**

Gli elementi che concorrono a definire l'immagine di una città sono molteplici e tra loro diversi, oltretutto cambiano e si differenziano in relazione all'approccio disciplinare che si stabilisce. Il contributo che qui segue tenta di identificare gli elementi che contribuiscono a definire l'immagine della città intesa come spazialità urbana e le modalità con cui i diversi segni concorrono a determinare la percezione dello spazio urbano.

L'immagine della città barocca infatti non è semplicemente risultato della diffusione capillare di interventi di matrice barocca, tantomeno la sommatoria dei numerosi allestimenti di chiese, cappelle, palazzi, singole abitazioni, elementi di arredo urbano e di ogni singolo elemento decorativo; è piuttosto la percezione della spazialità urbana che ne scaturisce nella quale i singoli allestimenti assumono un ruolo proprio, una precisa collocazione, una scandita successione, una concatenazione strutturata.

Gli allestimenti barocchi nello spazio della città disegnano la scena urbana, costituiscono una quinta teatrale pubblica che definisce l'immagine della città di quegli anni e che, nella maggior parte dei casi, si è conservata sino a noi perpetuandola.



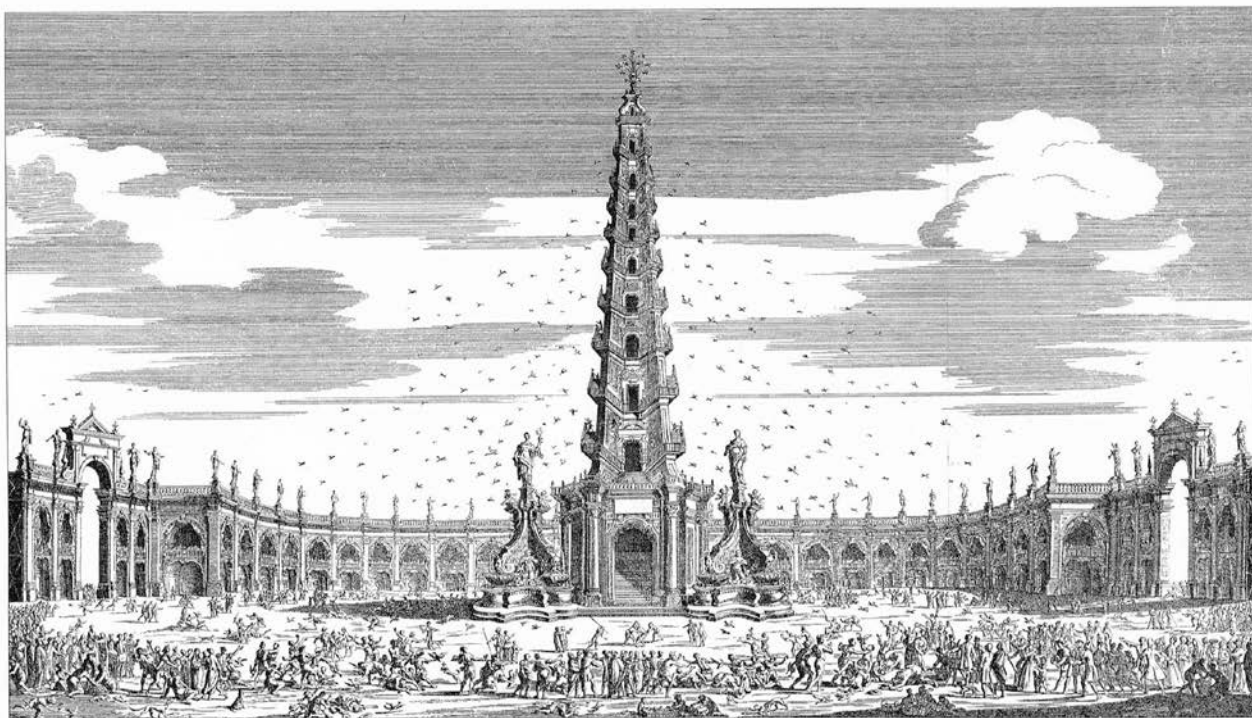


Fig. 1: Ferdinando Sanfelice, *Il recinto con la Torre della Cuccagna al Largo di Palazzo Reale a Napoli per la nascita dell'Infanta Maria Elisabetta nel 1740*, incisione A. Baldi (Mancini 1968).

## 1. L'immagine della città barocca nella festa

L'immagine della città barocca è strettamente connessa al tema effimero della festa; è proprio in queste occasioni che si sperimentano i nuovi allestimenti e la città ne è il luogo. Citando Maurizio Fagiolo dell'Arco «si può arrivare a dire che la festa è addirittura un raffinato diaframma (elaborato ad arte) che permette di vedere in nuova luce lo stesso corpo della città e che per la città progetta (non sempre in modo utopico) nuove forme e luoghi» [Fagiolo dell'Arco 1997, 13].

L'evento effimero è infatti occasione per la sperimentazione di future realizzazioni che anche molti anni dopo assumono connotati stabili. Negli allestimenti della festa sono coinvolte personalità di primo piano che utilizzano, in maniera consapevole o meno, l'allestimento temporaneo come modello di simulazione, come prototipo a scala reale, come *maquette* per future trasformazioni della scena della città e quindi della sua immagine. Citando ancora Maurizio Fagiolo dell'Arco possiamo sostenere che «nata per la città, la festa effimera lascia tracce permanenti nello spazio della città» [Fagiolo dell'Arco 1997, 13].

Tra le personalità dell'architettura barocca romana Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Carlo Fontana sono anche autori di numerosi allestimenti effimeri a Roma come in ambiente napoletano, Cosimo Fanzago, Bartolomeo e F. Antonio Picchiatti, D. Antonio Vaccaro e Ferdinando Sanfelice operano in prima persona nell'attività di produzione effimera. Si pensi al simbolo della cristianità, il Baldacchino di San Pietro, per il quale il Bernini – in un primo tempo per il Giubileo – elabora una serie di sperimentazioni effimere ricorrendo ad angeli di stucco, a strutture di finto marmo e a stoffe drappeggiate.

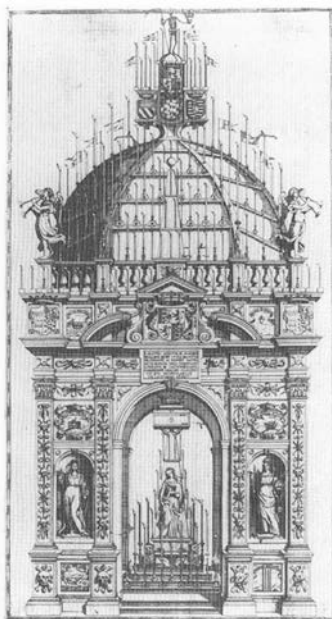


Fig. 2: Catafalco nella Matrice di Cavallino di Lecce per le esequie di Beatrice Acquaviva d'Aragona nel 1637.

Della scuola napoletana - presente anche nel territorio salentino - Ferdinando Sanfelice è forse il più attivo nella produzione di apparati effimeri a Napoli, significativo è quello realizzato nel 1740 per la Reale Infanta Maria Elisabetta nel largo di Palazzo Reale. Ed è il Sanfelice, nella cui produzione architettonica è maggiormente riscontrabile una puntuale corrispondenza tra progetti di apparati e progetti di architetture, l'autore dei disegni e dei modelli della chiesa della Purità a Nardò dove il fratello Antonio è Vescovo. La chiesa, ed in particolare la facciata – sebbene rimandi a modelli romani – costituisce un modello innovativo per la suddivisione del fronte in tre parti con tre timpani distinti ed anche per l'articolazione dello spazio interno che rimanda al tipo architettonico dei catafalchi effimeri [Cantone 2007, 294].

La ricerca dell'effetto, della sorpresa, dello stupore si concretizza nelle feste con allestimenti architettonici temporanei quali baldacchini, quinte sceniche, fondali, catafalchi ed è supportata da musiche, giochi d'acqua, fuochi d'artificio, rappresentazioni teatrali con il coinvolgimento di «un esercito di capomastri e stuccatori, argentieri e ingegneri, 'fuocaroli' e idraulici, inventori di 'imprese' e allegoristi, maestri d'armi e pasticciieri, ebanisti e fabbri, sarti e ricamatori» [Fagiolo dell'Arco 1997, 13]. Una spettacolare messa in scena dell'immagine della città per una durata estremamente limitata nel tempo ma che trova nelle cronache e soprattutto nelle vedute la sua consacrazione e diffusione.

Un ruolo determinante ha quindi per la definizione dell'immagine della città l'iconografia delle feste: i disegni e le incisioni esaltano infatti l'immagine dei luoghi anticipando le trasformazioni architettoniche che solo più tardi si realizzeranno in modo permanente.

Gli slarghi e le piazze prima di essere ammodernati, sono trasformati con apparati provvisori ripetuti negli anni con lievi modifiche; anche gli apparati esterni davanti alle chiese finiscono nel tempo ad incidere sui tipi e sulle forme delle facciate stesse. Parimenti gli apparati temporanei interni incidono sui rifacimenti di rivestimenti marmorei o in stucco

e i catafalchi influenzano l'ammodernamento degli spazi presbiteriali. I numerosi progetti di catafalchi, conservati soprattutto in ambienti romani e napoletani, attestano infatti quanto la loro produzione abbia inciso in maniera determinante e soprattutto nella ricerca progettuale delle chiese a pianta centrale [Cantone 2007, 300].

Nel territorio salentino poi, a Lecce in particolare – sebbene l'Infantino nella sua *Lecce Sacra* edita a Lecce nel 1634 faccia riferimento a «suntuosissime processioni e feste», a «bellissimi apparati», ad «apparati di lumi, con perfettissime e soavissime musiche» [Infantino 1634] – non rimangono testimonianze, se non in alcune cronache, di allestimenti effimeri o di catafalchi, tantomeno ne rimangono nell'iconografia. Unica eccezione è il catafalco nella Cattedrale di Cavallino eretto per le esequie di Beatrice Acquaviva d'Aragona nel 1637; a questo si può associare l'ipotesi ricostruttiva proposta da Vincenzo Cazzato del catafalco ligneo eretto per la morte di Filippo IV nella Cattedrale di Lecce ed attribuito al più celebre architetto salentino dell'epoca, lo Zimbalo [Cazzato 1985, 274].

Nella città barocca in fieri le parole di Graziano, dottore bolognese, personaggio della commedia del Bernini, «L'insegn, el desegn, è l'Arte Mazica per mezz dei quali s'arriva a ingannar la vista in modo da fere stupier» evidenziano l'obiettivo della festa. La ricerca dello stupore trova nell'accenno all'infinito e nell'allusione al dinamismo il riflesso della nuova concezione dello spazio galileiano; la plastica e la decorazione poi acquisiscono connotati illusionistici raddoppiano gli spazi sino ad oltrepassare la separazione tra palco e pubblico che non è più muto spettatore ma coinvolto nella scena ne diventa il vero protagonista.

L'effetto "festa" è espresso in maniera efficace nel passo di Giovanbattista Vico che fa un vero e proprio elogio dell'opera del Sanfelice: "Avea quel magnifico Teatro (per teatro si intende il luogo della festa) la proprietà, che hanno in loro tutte le cose con alta idea pensate, e con perfetta proporzione fabbricate, cioè la proprietà di ingombrare l'immaginazione per tale modo, che la mente non può tutte insieme unite immaginare, e discernere le particolari bellezze, che in si fatti Edificij, o Teatri a parte a parte si contengono. Ed in vero quando in quel Teatro si entrava, la grandezza del luogo, l'immenso splendore de'lumi, e la vastità, e l'unione delle preziose cose in quello con mirabile ordine allegate, e disposte, l'immaginazione rapita dal piacere, e dallo stupore non dava luogo alla mente di ben discernere li Preggi dell'Arte, con la quale erano in quel Teatro tutte le cose ben'ordinate e disposte".

## 2. L'immagine della città barocca salentina

La ricerca di stupore, meraviglia e sorpresa negli apparati effimeri della festa si concretizza nella scena urbana che diviene nel tempo reale e stabile [Caselli 1995, 35]; Morini nel suo *Atlante di storia dell'urbanistica* sottolinea come l'intervento urbano barocco si distingua per «la convergenza delle visuali [...] l'esaltazione del monumento, l'architettura da fondale, la dilatazione nel semicerchio o nell'ellisse dello spazio inteso dinamicamente, la compenetrazione dello spazio esterno nel gioco plastico delle facciate, l'illusionistica scenografica degli ambienti, l'esaltazione del dinamismo» [Morini 1963, 243]. Un desiderio di spazio sempre più ampio si manifesta in lunghe fughe prospettiche che terminano in sorprendenti sistemazioni di piazze in cui convergono più strade divenendo così le piazze centro focale o fulcro di una struttura urbana policentrica e complessa. L'elemento focale, spesso un obelisco, non racchiude lo spazio della piazza al suo interno ma lo dilata aprendola anche verso il paesaggio.

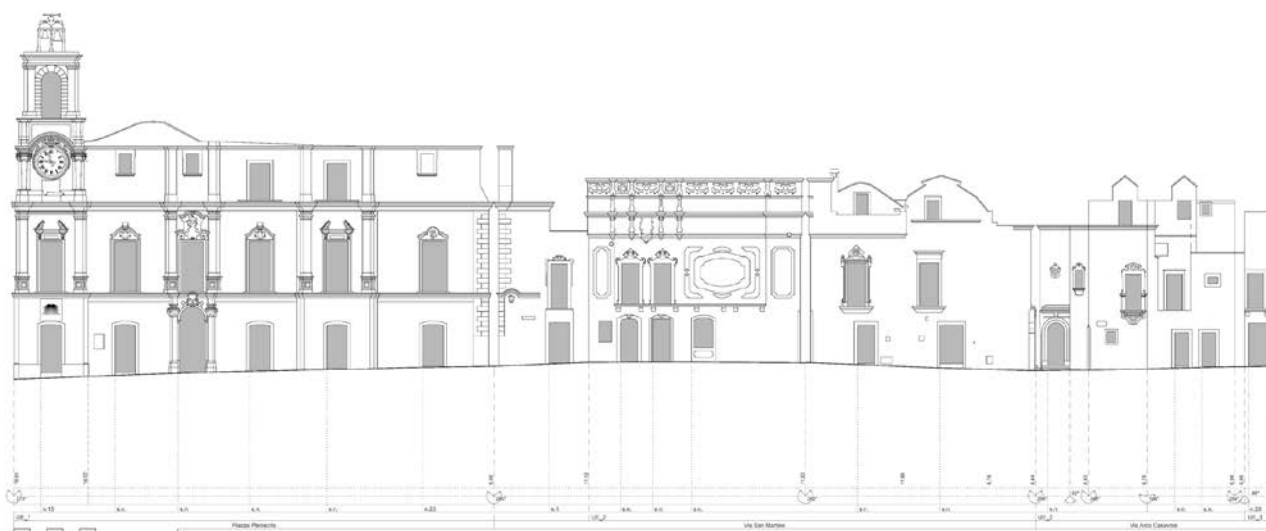


Fig. 3: Fronte urbano isolato 2 Palazzo di Città a Martina Franca, 2015.

La continua variazione di rapporti di grandezza, il ricorso a scale diverse, il passaggio repentino dalla prospettiva ristretta della strada a quella aperta della piazza accentuano il dinamismo proprio della scena teatrale e della festa.

Lo spazio della città barocca salentina si connota di elementi diversi rispetto a quelli soprammenzionati degli ambienti romani e napoletani con effetti tuttavia altrettanto significativi e scenografici. Mancano nei contesti minori locali le lunghe fughe prospettiche dei nuovi tracciati rettilinei romani che conducono a sorprendenti sistemazioni di piazze e monumenti, la stessa piazza – se si esclude Piazza Duomo a Lecce – non si apre dilatandosi verso altre prospettive e verso altri spazi ma è nella maggior parte dei casi uno spazio di risulta raramente di progetto. Spetta agli elementi di arredo organizzare lo spazio pubblico: in Piazza dei Mercanti a Lecce trova collocazione la fontana con l'emblema della lupa e del leccio sostituita poi nel 1678 con la statua equestre di Carlo II, la colonna di Sant'Oronzo, la statua equestre di Carlo V poi spostata su un nuovo piedistallo per inserire quella di Ferdinando IV nel 1797 [Cazzato 1985, 276].

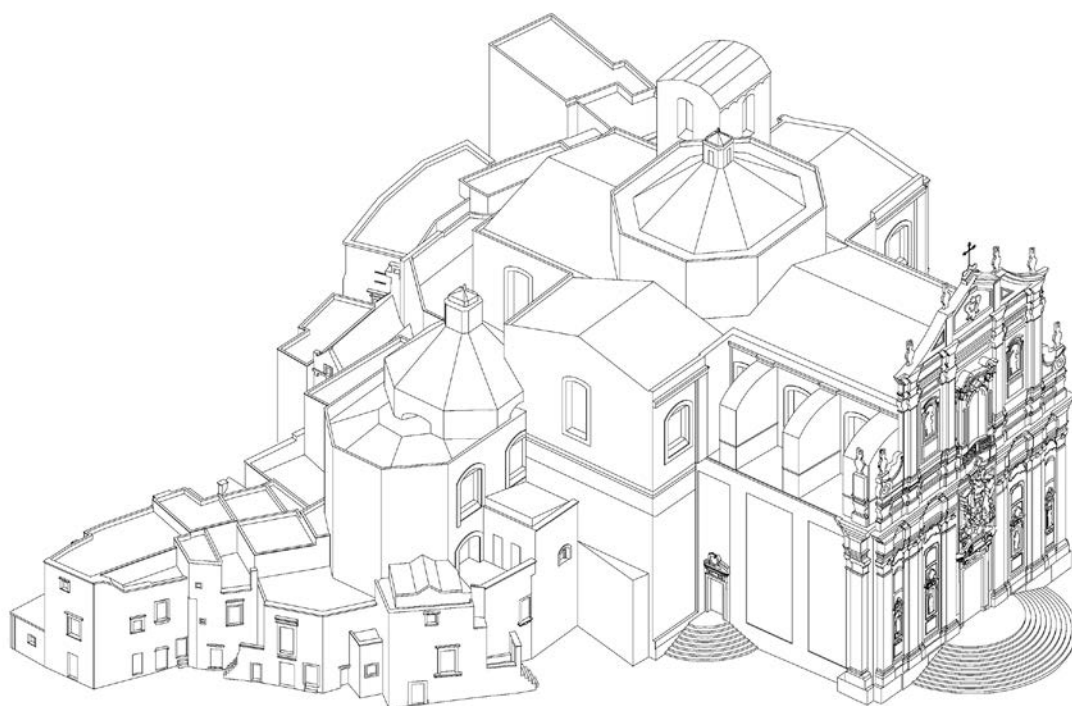
Nel contesto locale quindi – contrariamente a quanto accade in ambiti nazionali, romani e napoletani soprattutto, dove lo spazio della città penetra all'interno degli androni, dei cortili, degli scaloni dei palazzi e la facciata stessa perde il suo connotato di barriera con l'alternarsi di corpi plastici emergenti e con la flessione della superficie divenendo una sorta di diaframma – le facciate di chiese e palazzi raramente si flettono, conservano ancora la rigidità rinascimentale, per lo più si arricchiscono di elementi plastici in aggetto quali colonne e lesene o ricavati all'interno dello spessore murario quali rientranze o nicchie ma soprattutto si impreziosiscono di un articolato e sovrabbondante apparato decorativo immagine di un'abbondanza fittizia, realizzabile con facilità grazie alla duttilità della pietra locale.

Il dinamismo della aulica scena barocca romana è risolto nel contesto locale salentino con modalità diverse, senza dubbio meno appariscenti, ma con effetti complessivi egualmente sorprendenti e significativi.



*Fig. 4: Vista assonometrica occidentale di Martina Franca, 2015.*





*Fig. 5: Vista assonometrica isolato 1 Basilica di San Martino a Martina Franca, 2015.*

Qui lo spazio urbano barocco è in molti casi risultato di una felice combinazione tra trame urbane preesistenti di origine medievale, matrice islamica e nuovi apparati barocchi che congiungendosi determinano suggestive scene urbane. La tortuosità delle percorrenze infatti, i continui cambi di direzione, la presenza di flessi, di elementi di interruzione visiva frammentano il tessuto, determinano un'assenza di prospettiva che genera tuttavia l'esigenza di andare a scoprire cosa accade dietro una piega del tessuto, dietro un flesso, oltre un arco, al di là di un elemento che occlude la vista.

Questa limitazione visiva della prospettiva del tessuto viario frammenta lo spazio urbano in ambiti spaziali minimi [Rossi 2012, 126] dotati di autonomia visiva ed estetica e risolti plasticamente con sovrastrutture barocche collocate con superba precisione quasi a garantire una relazione visuale/percettiva con l'ambito visuale contiguo. Questa efficace collocazione suggerisce da una parte una maniera corale di concepire lo spazio urbano e dota allo stesso tempo ogni ambito spaziale di una figuratività ed unicità [Linck 1960] utili anche all'orientamento in uno spazio che può risultare labirintico.

La collocazione degli elementi barocchi nella scena urbana – esito di consapevolezza nel controllare gli effetti visivo/percettivi che ne scaturiscono – non è opera quindi di una sola regia ordinatrice, di un solo artefice, ma risultato di una partecipazione collettiva. È presumibile pertanto sostenere che gli stessi cittadini – con l'ausilio di abili scalpellini – ordinano, impreziosiscono, regolano visivamente le scene urbane su cui le loro abitazioni si affacciano, quasi pertinenze ed estensioni delle loro case. L'affermazione di Gutkind relativamente al carattere del barocco italiano «is the style of aristocrats, but is not an aristocratic style» [Gutkind 1969, 137] quale opera di aristocratici, principi e vescovi per il popolo che ne è destinatario e protagonista, funziona per molti centri anche salentini tra

cui la stessa Lecce, non si addice tuttavia a Martina Franca dove questa partecipazione collettiva alla scena urbana con apparati barocchi è più evidente e pertanto non opera solo di un élite ristretta. Qui la scena urbana antistante le abitazioni è un'estensione delle stesse, il fronte stradale è elemento di raccordo tra i due ambienti della stessa abitazione, quello semplice e modeste delle piccole dimore e quello pubblico che impreziosito dagli apparati barocchi si trasforma nello spazio più rappresentativo della casa, una sorta di salotto dove si collocano gli arredi più ricchi. Un salotto urbano in cui ogni singola abitazione espone gli elementi di maggiore rappresentatività in un processo di estroversione della casa e di partecipazione alla scena urbana collettiva, attestato anche dall'abitudine radicata sino ad alcuni anni fa di lavare una porzione di basolato antistante la propria abitazione ed al disporre le sedie su cui soggiornare nelle calde serate estive. Impreziosire la quinta urbana antistante la propria abitazione con un elemento barocco nasce dalla volontà di partecipare al salotto urbano e la scelta dell'elemento di facciata da arricchire con un decoro dipende della posizione che questo occupa nella scena e della sua visibilità dai contigui ambiti visivi divenendo elemento catalizzatore visivo/percettivi per il fruitore dello spazio urbano. Come nella festa lo spettatore è anche protagonista, così nella scena urbana barocca l'utilizzatore e fruitore della città è allo stesso tempo attore/artefice. Sono pertanto gli elementi dell'arredo urbano, quali portoni, finestre, balconi, logge, colonne angolari, stemmi, statue con la loro sapiente collocazione a definire l'immagine della città barocca salentina e se a Lecce avviene con il contributo del clero e della ricca aristocrazia in un rapporto di grande scala tra tessuto e volume edilizio nella realizzazione di chiese e palazzi nobiliari, a Martina Franca si attua grazie ai contributi minimi sulle proprie facciate dei singoli in un rapporto di piccola scala.



*Fig. 6: Vista di Via Arco Casavola a Martina Franca. Il portoncino barocco al civico n. 8 è l'unico elemento decorativo barocco presente sul fronte del fabbricato e trova tale collocazione in quanto fulcro prospettico di vico Plebiscito, attuale via Adolfo Ancora.*

*Fig. 7: Vista portoncino barocco al civico n. 6 di via Principe Umberto a Martina Franca. Il portoncino è visibile percorrendo via Arco Casavola e ne costituisce fulcro prospettico. La visione parziale genera un senso dinamico che spinge ad avere una visione completa dell'elemento catalizzante la visione.*

*Fig. 8: Vista portoncino barocco al civico n. 14 di via Cola di Rienzo a Martina Franca. Il portoncino è l'unico elemento decorativo barocco presente sul fronte del fabbricato e trova tale collocazione in quanto costituisce fulcro prospettico provenendo da via Scatigna.*

*Fig. 9: Vista portoncino barocco al civico n. 2 di via Machiavelli a Martina Franca. Il portoncino è appena visibile da via Ignazio Ciato. Costituisce elemento catalizzatore dell'attenzione con il suo apparato decorativo anticipando lo splendido portone con cariatidi di Palazzo Ancona.*

## Conclusioni

Nel tentativo di individuare modalità ricorrenti, soluzioni reiterate, modelli visuali, schemi usuali con cui si struttura la scena barocca salentina, si conduce una sistematica campagna di rilievo urbano nel centro storico di Martina Franca e di Lecce con un approccio cartesiano allo spazio che produce tradizionali rappresentazioni delle cortine edilizie dei fronti urbani. A queste si abbina un modello architettonico che restituisce le valenze spaziali della cortina edilizia e dell'isolato nel suo complesso, dal quale sono estratte – tra le infinite possibili – quattro rappresentazioni assonometriche isometriche dai punti cardinali.

I modelli di rappresentazione in proiezione ortogonale ed in assonometria – ponendoci come osservatori distaccati ed esterni – non consentono di incidere con la nostra posizione sulle caratteristiche morfologiche dello spazio. L'interesse invece per le valenze percettivo/visuali dello stesso ci induce ad abbinare a quello cartesiano un modello di rappresentazione più vicino a quello della percezione umana tanto da porci al centro dello spazio in cui si svolgono i fenomeni percettivi che si vogliono analizzare.

Il modello di rappresentazione dello spazio è quello in coordinate polari affine al modo con cui si esplica naturalmente l'osservazione del mondo. L'osservatore riconosce in questo modo la sua posizione nello spazio della città e registra i dati spaziali come espressione dei modi di percepire l'ambiente, e muovendosi al suo interno produce alterazione dei dati spaziali con conseguente modificazione nel tempo e nello spazio dei valori percettivi [De Rubertis 1971, 57].

Una prima forma di lettura dei valori percettivi si conduce ora su immagini fotografiche digitali in cui si evidenziano gli elementi architettonici che assumono il ruolo di fulcro prospettico all'interno di ogni scena urbana e si cerca così di avviare un processo di classificazione delle diverse modalità percettivo/visuali che definiscono l'immagine della città barocca salentina.

## Bibliografia

- FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1997). *Corpus della festa a Roma. La festa barocca*. Roma: De Luca editori d'arte.
- CANTONE, G. (2007). *Napoli: la festa e la città*. In *Le capitali della festa. Italia Centrale e Meridionale*. A cura di FAGIOLO, M. Roma: De Luca Editore d'Arte.
- INFANTINO, G. C. (1634). *Lecce Sacra*. Rist. anast. Bologna: Forni Editore.
- CAZZATO, V. (1985). *Architettura ed effimero nel barocco leccese*. In *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. A cura di FAGIOLO, M. MADONNA, M.L. Roma: Gangemi Editore.
- CASELLI, P. (1995). *La Città come luogo di scena*. In *Il disegno dell'illusione*. Palermo: La Rosa editore.
- MORINI, M. (1963). *Atlante di storia dell'urbanistica*. Milano: Hoepli.
- ROSSI, G. - LESERRI, M. (2012). *Unicità visuale o visualità unica? Riflessioni sulla visualità urbana di Martina Franca*. In BRUNETTI, O. *Martina Franca nel Settecento. Strutture architettoniche e immagine urbana*, Firenze: Unifir.
- LINCH, K. (1960). *The image of the city*. Cambridge, MIT Press., (ed. It. Venezia, Marsilio, 2001)
- GUTKIND, E.A. (1969). *Urban development in Southern Europe: Italy and Greece*. New York: Free Press.
- DE RUBERTIS, R. (1971). *Progetto e percezione*, Roma: Officina Edizioni.



## ***La rifondazione novecentesca della chiesa di San Giorgio a Bitonto.***

### ***Una storia urbana***

### ***The 20<sup>th</sup> century rebuilding of the Church of San Giorgio in Bitonto: an urban history***

**VALENTINA CASTAGNOLO<sup>\*</sup>, MARIA FRANCHINI<sup>\*\*</sup>**

<sup>\*</sup> Politecnico di Bari, <sup>\*\*</sup> Ricercatore indipendente

#### **Abstract**

*The medieval Church of San Giorgio in Bitonto (Puglia) has experienced two significant moments of rebuilding, the first at the end of the 17<sup>th</sup> century, when it received the relics of saints Cosma and Damiano, and the second in 1914, involving an important enlargement of the sanctuary. Recently, in the frame of a restoration project for the church facades, there has been a study of the monument and its urban setting, including accurate structural recording, archival research and stratigraphic analysis of masonry. Numerous clues, such as remains of dwellings beneath the church floor, the irregular character of the surrounding urban spaces, variability in floor heights, morphological structures, and the orientation of streets, allow definition of a framework in which the construction phases of the monument are linked with the urban transformations. Graphic models of synthesis guide the knowledge process, offering a new reading of the history of the city of Bitonto.*

#### **Parole chiave**

Rilievo dell'architettura, indagini archivistiche, immagine della città  
Architectural drawing, archival researches, city image

#### **Introduzione**

La chiesa di San Giorgio Martire e i relativi annessi occupano un'area delimitata, a nord ed a ovest, dalla via San Giorgio e, sui lati meridionale ed orientale, dal tessuto edilizio del centro storico della città di Bitonto. L'impianto planimetrico della chiesa, la cui attuale configurazione è datata ai primi del Novecento, è a croce latina, con navata fiancheggiata da cappelle laterali, transetto e coro rettangolare, e appare unitario anche per via dell'uniformità stilistica degli stucchi architettonici e della decorazione pittorica. Ma elementi decorativi, come il gruppo scultoreo in facciata, anomalie negli spazi interni e l'articolazione dei volumi del prospetto settentrionale e delle coperture, rivelano la complessità della composizione spaziale del monumento, segno dell'avvicinarsi di diverse fasi costruttive. Sinora poco studiate, esse sono ben documentate nelle epigrafi e nelle testimonianze conservate presso gli archivi comunale e diocesano.

La chiesa riveste un ruolo importante per la storia religiosa della città perché per ben tre secoli ha ospitato il culto e le reliquie dei Santi Medici Cosma e Damiano, a cui la popolazione è tutt'ora devota. La storia delle sue modificazioni si lega alle trasformazioni dello spazio urbano circostante, condizionate dalla vicinanza alle mura urbane e alle porte di accesso alla città.





Fig. 1: V. Castagnolo e M. Franchini 2013, planimetria del settore urbano in cui insiste la parrocchia di San Giorgio a Bitonto. In tratteggio rosso in alto, il torrione angioino situato di fronte alla chiesa dell'Annunziata; in basso, il profilo degli edifici demoliti per far posto all'ampliamento della parrocchia.

## 1. Una storia urbana

L'area nord-orientale del centro storico di Bitonto fu inglobata nella cinta muraria solo nella seconda metà del XIV secolo. In prossimità del tratto settentrionale dell'attuale via di San Giorgio si apriva la Porta Nuova ed era collocato uno dei torrioni circolari costruiti in epoca angioina (Fig. 1). Il tessuto urbano, in origine caratterizzato da strade che costeggiavano proprietà recintate con ampie aree a giardino, subì un progressivo intasamento e conobbe, tra XVII e XVIII secolo, un processo di trasformazione. Questo fenomeno è leggibile nel rinnovamento delle parrocchie, che costituivano «*un'unità urbana*» comprendente l'edificio di culto e gli spazi di pertinenza [Ambrosi 1980, 293].

La parrocchia di San Giorgio, situata a nord-ovest della nuova espansione, inglobava nel suo recinto un giardino, un cimitero ed un sacello dedicato ai Santi Medici, venerati a Bitonto, in base alle testimonianze iconografiche, sin dal XIV secolo. Nel 1676 il piccolo tempio fu sconsacrato dal vescovo Francesco Antonio Gallo (1672-1695) ed il culto dei Taumaturghi fu trasferito in una cappella a *cornu Epistolae* della vicina San Giorgio. Qualche anno più tardi, nel 1682, la parrocchia fu riedificata dalle fondamenta, previa demolizione di una casa contigua, con il contributo della Confraternita degli Angeli Custodi e le elemosine dei fedeli; il parroco reggente Gaetano Andrea Maiullari (1681-1688) fece realizzare a sue spese il «pavimento lastricato con croci di chianche» e lo stemma lapideo della sua famiglia in bassorilievo ai piedi dell'altare maggiore. La facciata fu ultimata sotto il rettorato di Francesco Carlo Cassandra (1690-1709) con la stesura dell'intonaco e la chiusura vetrata del finestrone. Egli commissionò anche la scalinata dell'altare maggiore,

sostituì gli altari in legno con altri in muratura, sistemò i vialetti nel cimitero, dotò la chiesa di numerosi arredi mobili.

Nel 1733 il parroco Giuseppe Carlo Minnuto (1730-1736) fece costruire con il contributo proprio e dei fedeli le attuali statue dei Santi Medici ed ottenne il permesso di solennizzare la festa nella terza domenica di ottobre. Tuttavia le venerate effigi furono ritirate dai suoi eredi, che preferirono esporle al culto nella chiesa di Santa Caterina.

L'evento del loro ritorno in San Giorgio nel 1793 diede nuovo impulso alla parrocchia, che con decreto del 16 maggio 1804 emanato da re Ferdinando IV di Borbone vide aumentata la propria rendita grazie alla donazione di due benefici camerati, uno sotto il titolo di San Lorenzo Martire e l'altro sotto quello dei Santi Cosma e Damiano. Il parroco dell'epoca, Alfonso Giordano (1790-1808), incrementò ulteriormente il patrimonio parrocchiale facendo costruire due sottani e quattro vani superiori in adiacenza ai muri della chiesa, sacrificando una parte del giardino annesso.

L'occupazione degli spazi liberi del recinto proseguì con il parroco Domenico Damascelli (1830-1877), che fece edificare l'ante sagrestia dalla parte dell'atrio di accesso, ultimo avanzo dell'antico giardino. Nel contempo intervenne con opere di rinnovamento del luogo sacro: nella navata centrale sostituì il soffitto di tavole dipinte attaccato alle catene delle incavallature con un piano di stucco; «fece le invetriate di tutti i finestroni, abbenché all'antica, con piccoli vetri ordinari»; realizzò il pavimento in pietra della parte centrale della chiesa, che era ad «antico battuto»; fece costruire sull'altare dei Santi Medici un ciborio di marmo.

Proprio nel corso dell'Ottocento il comparto urbano circostante la chiesa subì notevoli trasformazioni a seguito dell'abbattimento di ampi tratti della cinta muraria, compresa la Porta Nuova, di cui non rimase alcuna traccia. Lo spazio su cui insistevano le mura fu occupato da una cortina edilizia che prospettava da un lato sull'antico cammino di ronda, dall'altro sulla nuova estramurale (Figg. 1-2).

L'architetto comunale Michele Masotino progettò la demolizione della torre situata di fronte alla chiesa dell'Annunziata nel 1883<sup>1</sup> (Fig. 4) e si dedicò al riassetto del piazzale antistante la chiesa<sup>2</sup> (Fig. 5), oltre che alla sistemazione urbanistica di via Amedeo (ora via Matteotti) e della nuova estramurale denominata III vico della strada Amedeo (ora via de Ildaris).

Fu anche l'autore di un progetto di *sventramento* operato per collegare direttamente la chiesa di San Giorgio alla nuova perimetrale urbana, ampliando nel contempo il piazzale antistante alla facciata<sup>3</sup> (Fig. 3).

Una delle criticità da affrontare all'indomani dell'abbattimento delle mura fu quella del livellamento dei bruschi salti di quota esistenti tra le aree esterne e quelle interne. Nell'area descritta il collegamento con l'estramurale fu risolto con una strada in lieve pendenza che tagliava via Muro Porta Robustina ad una quota media più bassa di 2,20 m. Il dislivello con l'antico cammino di ronda fu superato con due cordone affrontate e la stessa soluzione fu adottata in tutti i punti di penetrazione fino a porta Robustina, come tuttora si può riscontrare percorrendo via Muro.

L'intervento fu dettato dalla necessità di far defluire il crescente numero di fedeli e forestieri in visita all'effigie miracolosa dei Santi Medici, specie in occasione delle celebrazioni. Lo stesso motivo indusse all'inizio del Novecento il parroco Benedetto Sciacqua (1882-1917) ad attuare un grande progetto di ampliamento della chiesa.

Esauriti gli spazi all'interno del recinto, egli pensò di acquistare con le offerte dei fedeli alcune case nel circuito della così detta corte dei Santi Medici, situata alle spalle della chiesa verso nord-est, allo scopo di demolirle o incorporarle al nuovo fabbricato.

VALENTINA CASTAGNOLO - MARIA FRANCHINI

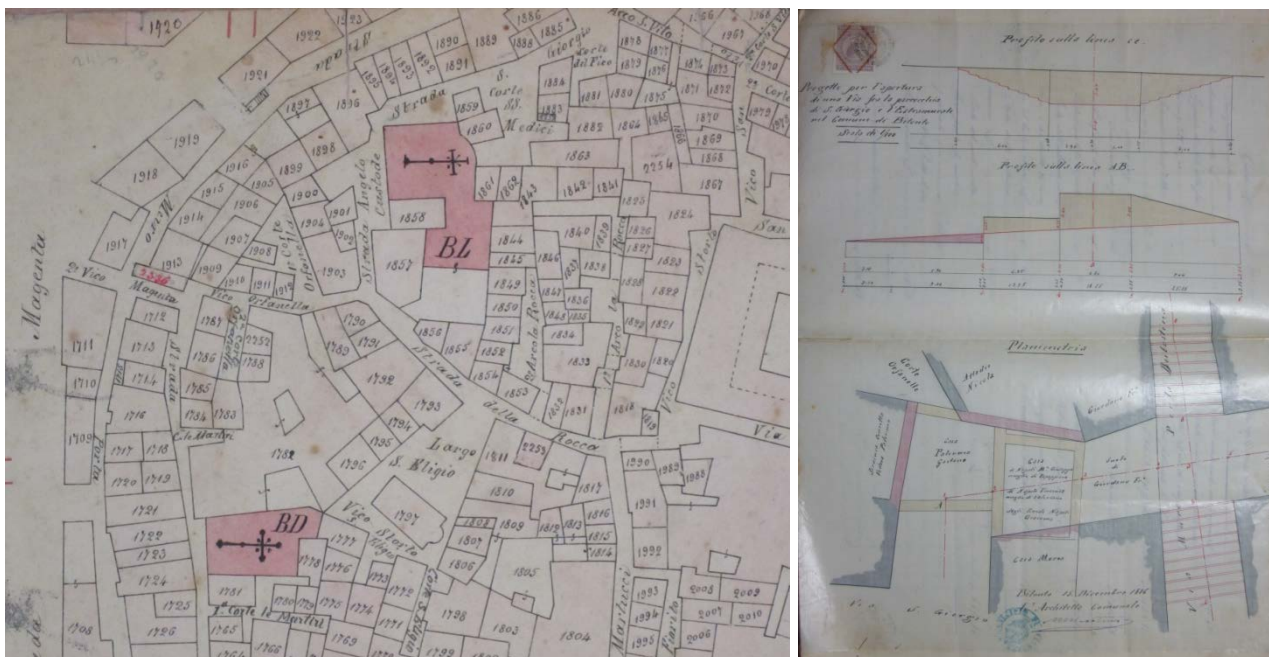


Fig. 2: Pianta catastale della città di Bitonto, in cui è visibile l'area di fronte alla facciata della chiesa di San Giorgio prima dell'intervento di sventramento (ASB, Catasto fabbricati Bitonto, 1879).

Fig. 3: «Apertura della strada di congiunzione tra la chiesa parrocchiale di San Giorgio e l'estramurale», arch. Michele Masotino, 1886 (ASCB, b. 230, X.1.46).

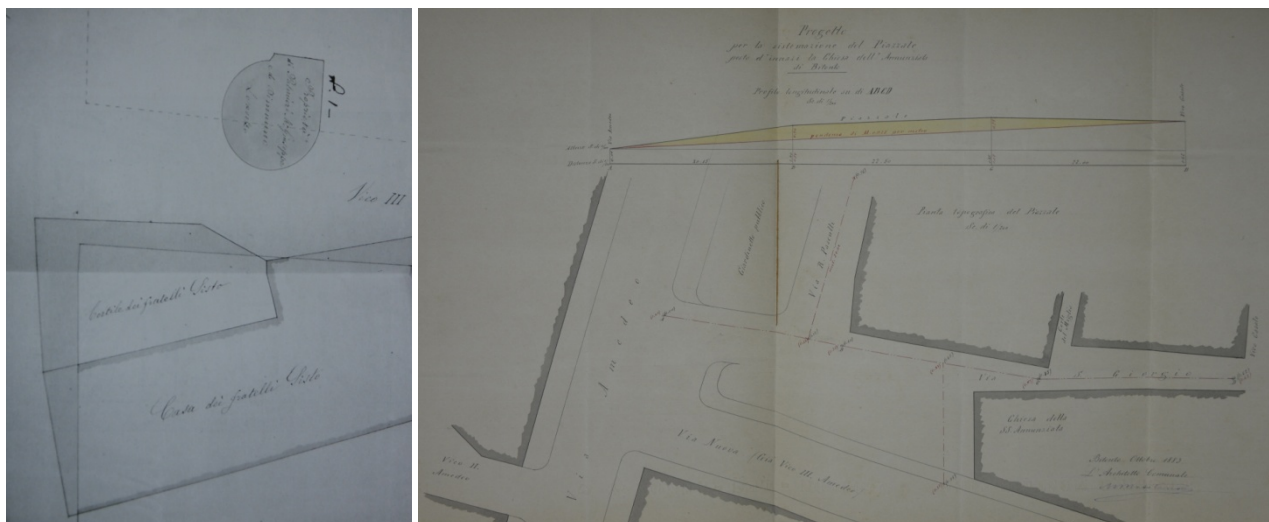


Fig. 4: «Del torrione alla strada Amedeo da demolire», arch. Michele Masotino, 1881 (Castellano 2008).

Fig. 5: «Progetto per la sistemazione del piazzale posto dinanzi la chiesa dell'Annunziata di Bitonto», arch. Michele Masotino, 1883 (ASCB, b. 24, 25).

Inoltre ottenne dal Comune di Bitonto la concessione gratuita alla parrocchia della zona di suolo comunale della suddetta corte, estesa circa 100 mq, da occupare con l'espansione della chiesa. Il Comune giudicò l'intervento progettato non solo rispondente ai sentimenti religiosi della cittadinanza, ma anche alle esigenze edilizie ed igieniche dell'abitato, oltre

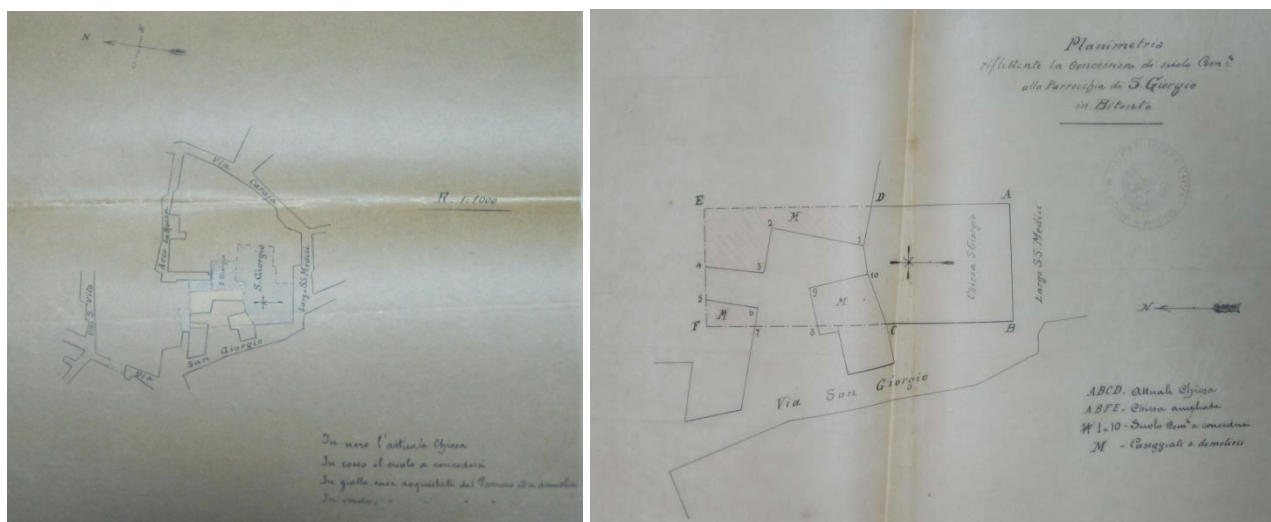


Fig. 6: Disegno dell'isolato della chiesa di S. Giorgio, in cui sono evidenziati le fabbriche parrocchiali e l'ingombro delle case acquistate dal parroco da demolire (ASCB, b. 189, VII.6.15).

Fig. 7: «Planimetria riflettente la concessione di suolo comunale alla Parrocchia di S. Giorgio in Bitonto» (ASCB, b. 189, VII.6.15).

che di decoro, in quanto la corte e le case si trovavano al di sotto del livello stradale<sup>4</sup> (Figg. 6-7). Sovrapponendo la pianta di rilievo della chiesa al disegno della corte prima delle demolizioni rinvenuto nell'Archivio comunale di Bitonto, si nota come una delle case coincida con l'ingombro del campanile, mai ultimato (Fig. 1). La muratura interna del campanile infatti è realizzata in pietre calcaree squadrate e potrebbe ascriversi ad un corpo edilizio a torre preesistente, mentre il rimpello esterno è in carparo scuro. Inoltre la casa che chiudeva la corte verso est sopravvive ancora sotto la quota stradale e vi si accede da una botola aperta nel pavimento del locale a nord del coro.

## 2. Lettura del monumento attraverso il rilievo e la ricerca d'archivio

La necessità di realizzare una puntuale rappresentazione dell'architettura costituisce suo momento fondamentale di conoscenza perché offre l'opportunità di mettere in relazione le notizie provenienti dalla documentazione storica con gli indizi che l'indagine mette in luce attraverso le operazioni di rilevamento.

Nel 2012 sono stati eseguiti i lavori di restauro della facciata della chiesa di San Giorgio Martire a Bitonto, su progetto dell'arch. Maria Franchini e nel 2013 è stato redatto per l'Arcidiocesi Bari-Bitonto un progetto di restauro e rifunzionalizzazione dell'intero complesso parrocchiale a cura degli architetti Valentina Castagnolo e Maria Franchini e degli ingegneri Paolo Dellorusso e Cosmo Muzio. La fase di progettazione è stata affiancata da un rigoroso studio del monumento attraverso rilievi celerimetrici e diretti e la raccolta e sistematizzazione di una serie di documenti relativi alla chiesa, ad alcuni edifici di culto vicini e al settore urbano circostante. I rilievi hanno confermato le notizie storiche, ma hanno anche dato luogo ad una serie di interrogativi relativi soprattutto alle origini della chiesa parrocchiale che si fanno risalire al Medioevo, come riportato in alcuni documenti che ne attestano la presenza già a quell'epoca<sup>5</sup>. Allo stato attuale delle conoscenze, l'ubicazione, l'orientamento, nonché l'impianto originali non sono certi. Nelle descrizioni



riportate nelle Visita pastorale del 1631 e nei successivi documenti si parla di una «primitiva chiesa» a tre navate, come la cattedrale della città, e coperta nell'area presbiteriale «sopra l'altare maggiore» con capriate a vista.

La chiesa assume maggior rilievo quando nel 1676 il vescovo Gallo trasferisce il culto della cappella dei Santi Medici nella «più vicina» parrocchia di San Giorgio<sup>6</sup>, che poco più tardi verrà rifondata. Le notizie non sono esaustive e le descrizioni non permettono di capire se la chiesa che nel 1682 viene «ricostruita dalle fondamenta» riprende la giacitura delle strutture medievali oppure non ha alcuna relazione con esse. A documentare la rifondazione vi è la descrizione nella Platea del Rettore Francesco Paolo Cassandra nel 1690, ripresa nei documenti successivi, ma non più consultabile perché dispersa. Ad essa si aggiungono descrizioni più tarde nelle quali vengono fornite ulteriori indicazioni sull'antica fabbrica e notizie sull'articolazione spaziale e le dimensioni di quella nuova. I documenti ci informano che «l'antichissima» chiesa parrocchiale di San Giorgio era dentro la città e nei pressi della cappella dei Santi Medici, era a tre navate, di cui quella centrale con copertura a tetto, mentre quelle laterali, «le due ali di cappelle», con copertura piana. La cappella maggiore di San Giorgio aveva «tetto traverso» della stessa forma della Cattedrale della città. I documenti inoltre descrivono la chiesa nuova, che «essendosi diretta in altra forma, si è ampliata e si è fabbricata di pietre rustiche a tetto alla moderna», e forniscono le sue proporzioni. Era alta 41 palmi, lunga 50 palmi, larga 26 palmi. Aveva una navata centrale e tre cappelle per lato, voltate e di eguali misure, cioè alte 22 palmi, larghe 9 palmi e lunghe 13 palmi. Sulla navata, al di sopra della cornice e in asse con le cappelle, si aprivano sei finestroni. Un ulteriore finestrone, alto 10 e largo 6 palmi, era in asse con la porta maggiore, quella di ingresso alla chiesa. Le pareti all'interno della erano imbiancate, mentre erano ancora a rustico quelle esterne<sup>7</sup>.

La attuale chiesa di San Giorgio è un ampliamento, voluto dal parroco Benedetto Sciacqua nel 1914, dell'edificio seicentesco. Mentre delle strutture della chiesa medievale si sono perse le tracce, l'edificio edificato nel 1676 è ancora chiaramente leggibile perché nel Novecento ad esso si aggiungono il transetto e un coro rettangolare. Le dimensioni della navata centrale e delle cappelle attuali corrispondono alle dimensioni riportate nelle descrizione (Fig. 8), la cui unità di misura è il palmo lineare, corrispondente a 26,5 centimetri circa. In nessuno dei citati documenti è descritta l'area del coro, non si parla di transetto né di abside, anche se nelle planimetrie delle figure 2, 6 e 7, l'area presbiteriale della chiesa è rappresentata con una forma irregolare, poligonale o curvilinea, che fa ipotizzare la presenza di un coro o un abside, ma non si hanno ulteriori notizie per poter formulare un'ipotesi plausibile relativa alla sua conformazione.

L'altezza della navata (41 palmi) nell'interno corrisponde alla quota della cornice tra i finestroni e le arcate delle cappelle laterali, le cui altezze attuali confermano quelle della descrizione (22 palmi) (Fig. 9).

L'ingombro della chiesa seicentesca è leggibile anche sulle coperture, dove un basso muretto che interrompe la continuità del lastricato della navata segna il limite orientale della chiesa e un tetto a falde con capriate quello occidentale (Fig. 1). Tale copertura, citata nei documenti, trova riscontro anche nelle tracce di un precedente tetto a capanna dal profilo più ripido, coperto di chiancarelle, rinvenute sul prospetto principale al di sotto degli intonaci rimossi in occasione dei lavori di restauro. Le tracce del tetto denunciano quindi una rifacimento della parte sommitale della facciata seicentesca realizzata in un'epoca non indicata nei documenti.

Il prospetto è rivolto ad ovest e mostra due ali laterali asimmetriche ed una parte centrale



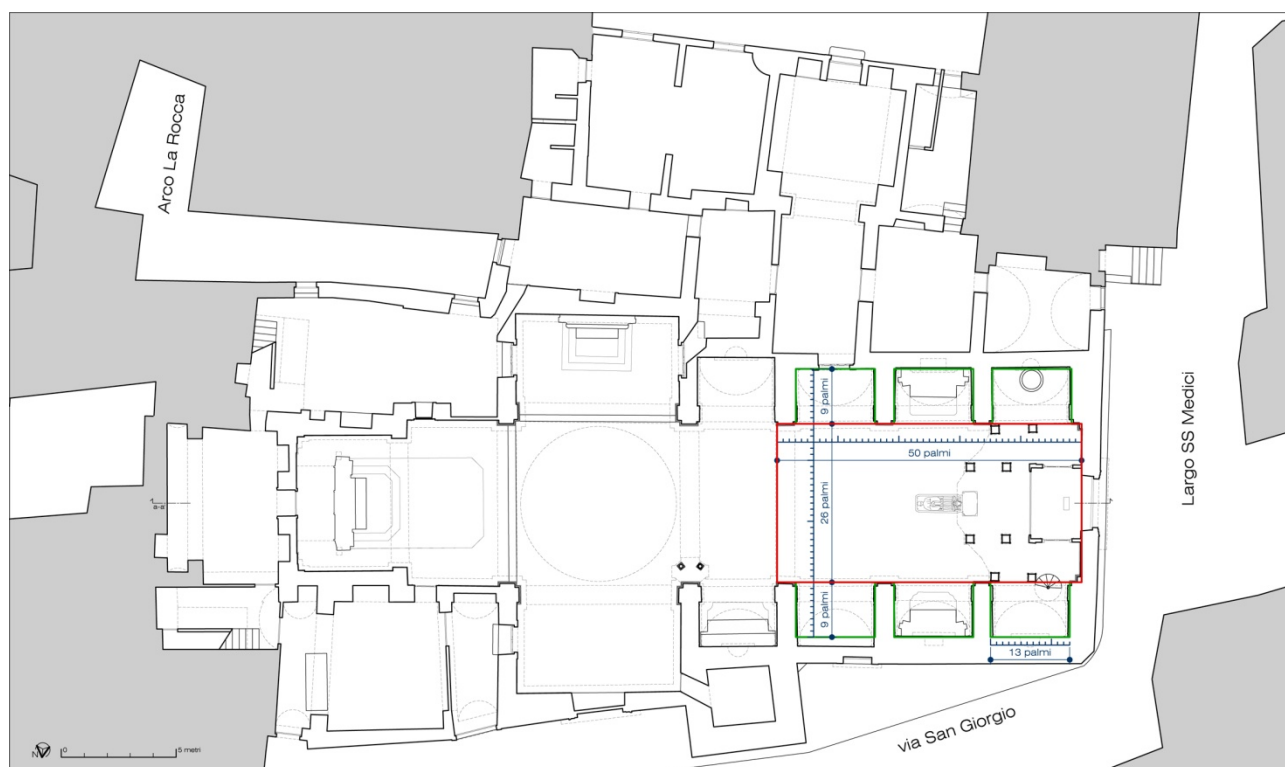


Fig. 8: V. Castagnolo e M. Franchini 2013, *Pianta della chiesa di San Giorgio Martire a Bitonto: confronto tra il rilievo e la descrizione rinvenuta nei documenti di archivio.*

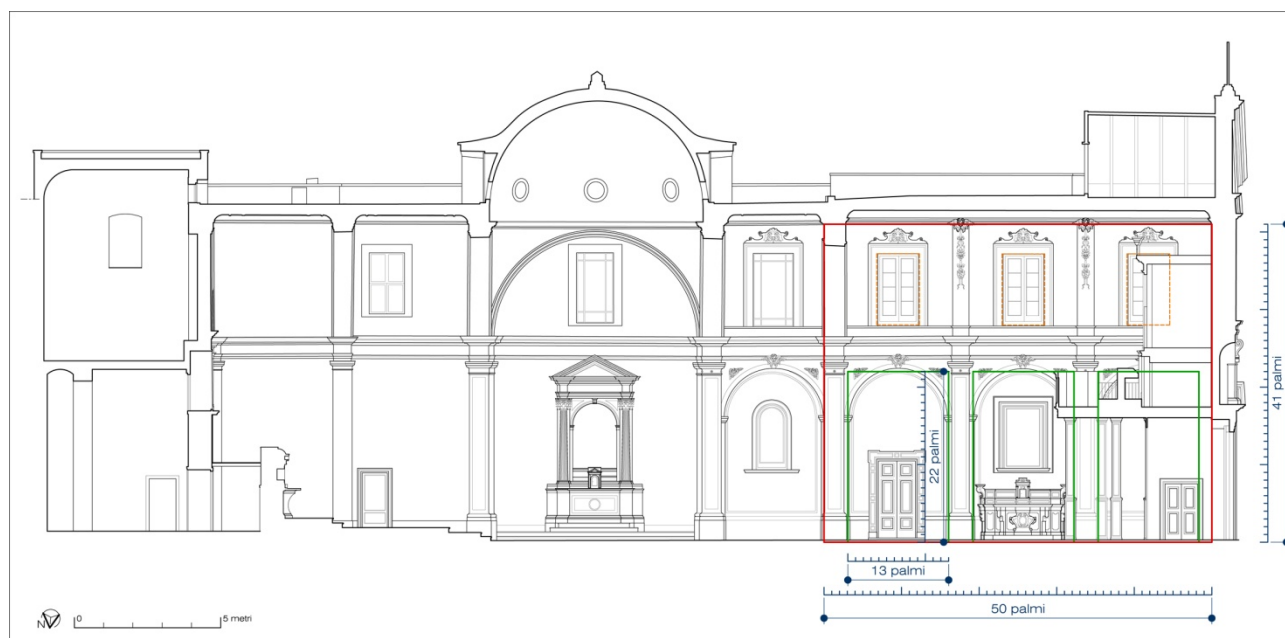


Fig. 9: V. Castagnolo e M. Franchini 2013, *Sezione longitudinale della chiesa di San Giorgio Martire a Bitonto: confronto tra il rilievo e la descrizione rinvenuta nei documenti di archivio.*

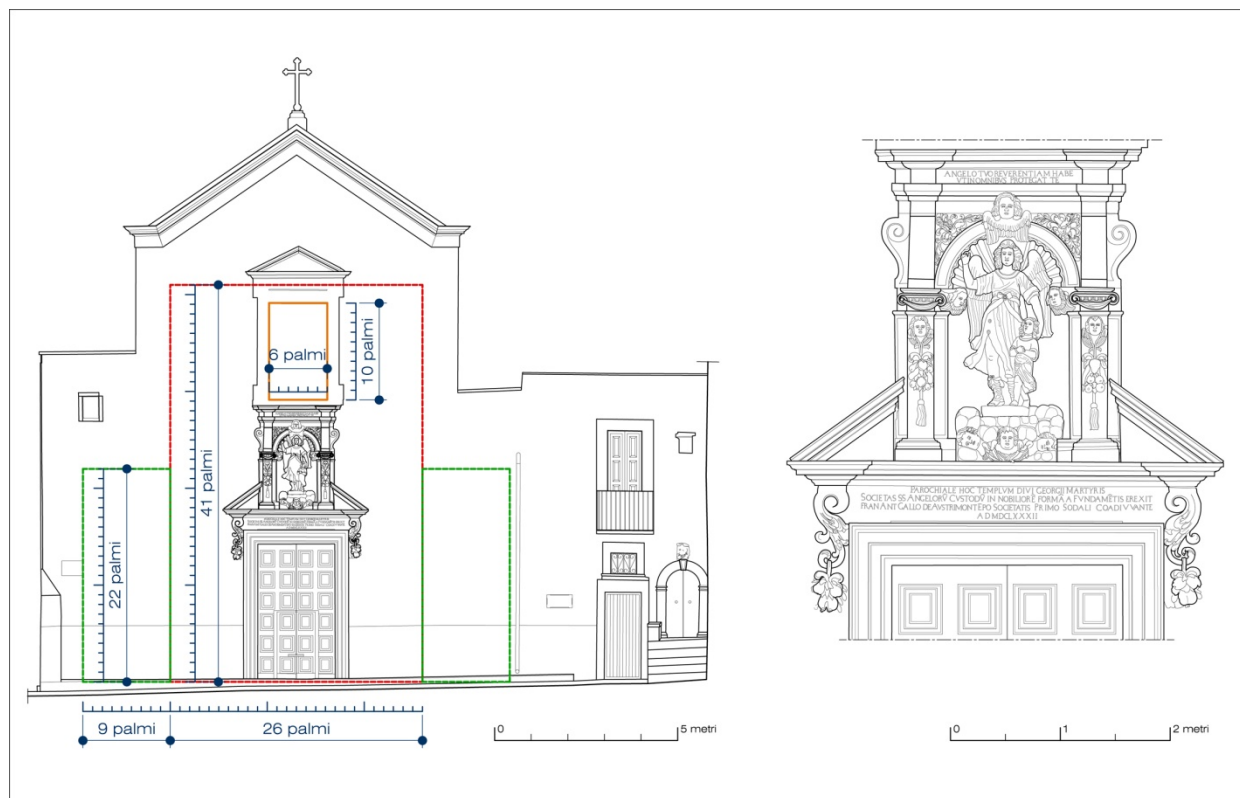


Fig. 10: V. Castagnolo e M. Franchini 2013, Prospetto della chiesa di San Giorgio Martire a Bitonto: confronto tra il rilievo e la descrizione rinvenuta nei documenti di archivio e dettaglio del gruppo scultoreo.

più elevata, corrispondente alla navata, terminante con una cornice modanata. Sulla facciata si apre il portale di ingresso, sormontato da un timpano, interrotto, al centro, dalla nicchia con un gruppo scultoreo di influenza barocca. Si tratta della rappresentazione con l'arcangelo Raffaele e Tobio circondati da putti alati in alto e basso rilievo attribuita a Nicola Vincenzo Rosa [Cerrotti 1891, 76-77], testimonianza del contributo offerto della nobile Confraternita dei Santi Angeli Custodi per la costruzione della nuova chiesa. L'architrave del portale contiene l'epigrafe su cui è riportata la data di rifondazione della chiesa e i fautori dell'iniziativa.

Al di sopra del portale si sovrappone, senza soluzione di continuità, un finestrone cieco con sovrastante timpano decorato a *trompe-l'oeil* con finta finestra, rinvenuta e ripristinata durante i recenti lavori di restauro. Nel Seicento il finestrone era aperto e nella descrizione su riportata ne vengono indicate le dimensioni, 10 per 6 palmi (Fig. 10). Da documenti successivi risulta che nel 1895, all'interno della chiesa, a ridosso della parete di controfacciata e al di sopra del portale di ingresso, viene collocato un nuovo organo con la sua cantoria, per cui si rende necessario murare la precedente finestra e sostituirla con un dipinto imitativo. Le operazioni di rilievo hanno svelato che anche all'interno, al di sotto dell'organo, sono presenti tracce pittoriche e stucchi appartenenti ad un apparato decorativo precedente a quello oggi visibile. I documenti riportano un'altra serie di lavori fatti eseguire dai rettori della parrocchia fino ai primi del Novecento, epoca in cui si rese necessario un nuovo ampliamento del santuario. Le descrizioni dell'epoca fotografano lo stato della chiesa a fine '800<sup>8</sup>:

Una nave grande con le cappelle a fianco che qui sotto distintamente si annoverano. Tiene sette finestroni con vetrate incassate a tavola e telari tutti in buono stato. Ha per soffitta delle tavole pittate ed in mezzo un quadro dell'Angelo Custode. Vi sono quattro altari, cioè altare maggiore appartenente alla nobile compagnia dell'Angelo Custode, in dove vi è posta la Statua dell'Angelo Custode. ... Nella parte sinistra nell'entrare in detta chiesa vi è l'altare del titolare della parrocchia, cioè di S. Giorgio Martire, di pietra lavorato, ... Al dirimpetto di detto altare vi è un altro dei Santi Medici, lavorato al pari dell'anzidetto di S. Giorgio, con la nicchia ove si conservano le statue di S. Cosmo e Damiano. ... Nel quarto altare esiste la Statua ed il Bambino di Maria Ill.ma del Carmelo, ... A mano destra nell'entrare in detta chiesa vi è una pila per uso di acqua santa ... A mano sinistra vi è il fonte Battesimale ... Dalla parte del Vangelo dell'altare maggiore vi è un orchestro con l'organo a sette registri.

L'organo, non era indicato nelle precedenti descrizioni ed in questa è collocato in una posizione differente rispetto all'attuale, perché, come già detto, nel 1895 ne verrà realizzato uno nuovo e sarà posto al di sopra della porta di ingresso. Nelle descrizioni successive, una datata ancora 1874 e l'altra del 1877, sono indicate anche «due scale levatoie per accedere al campanile» e «tre campane delle quali due sul campanile ed una piccola per la cappella di San Lorenzo».

L'assetto seicentesco viene in parte alterato con l'ampliamento novecentesco. Allo spazio della navata più antica, sostanzialmente invariato, viene aggiunto un transetto sporgente ed un profondo coro rettangolare. Sulla crociera viene elevata una cupola. Viene rifatto il pavimento della parte vecchia della chiesa, elevandolo al livello della parte nuova. La copertura di travi di legno ricoperte di tappezzerie di carta viene demolita perché in una perizia del Genio civile viene giudicata pericolosa. I muri della navata vengono elevati e la copertura rifatta con travi in ferro. All'apparato decorativo interno viene data unità stilistica, il soffitto viene decorato a cassettoni in stucco con campi dipinti e la cupola viene affrescata. La decorazione pittorica è eseguita da Nicola Colonna e da Saverio Raimondi. Nel 1917 viene costruito l'altare maggiore e nel 1923, sotto la supervisione del sacerdote architetto Giuseppe Polvara, direttore della scuola di Arte cristiana "B. Angelico" di Milano, viene innalzato nel cappellone meridionale del transetto l'altare marmoreo in stile neoclassico per i Santi Medici. Nel 1924 viene dato l'appalto per l'inizio della costruzione del campanile e nel 1930 viene realizzato l'ambone marmoreo per mano di del lapicida Nicola Emanuele Saracino.

## Conclusioni

La chiesa di San Giorgio martire conclude il suo ruolo di santuario per il pellegrinaggio dei devoti il 19 marzo del 1963, quando le sacre immagini dei Santi Medici vengono spostate nella basilica fatta costruire dal vescovo Aurelio Marena. Nel 1984 viene chiusa al culto dei fedeli, per una riorganizzazione delle parrocchie nella città vecchia.

Ma non perde il suo valore di palinsesto per sé e per la città di Bitonto. Un bene monumentale è testimonianza *edificata* dei valori culturali di un luogo, in quanto esso stesso costituisce il centro intorno al quale, nel corso della storia, si innescano meccanismi economici e sociali. È anche spettatore e spesso protagonista, o causa, delle alterazioni dei contesti urbani. Fa parte della scena urbana e quindi ne determina l'immagine in quanto quinta, reclama i suoi spazi in quanto luogo di frequentazione assidua, diviene fondale degradato se in stato di abbandono. Il ruolo della ricerca scientifica è quello del recupero della memoria storica e culturale di un bene monumentale e del contesto urbano

o territoriale in cui si colloca. Rilevare la chiesa di San Giorgio, rileggere le sue vicende guardando al testo scritto e a quello costruito, progettare il suo recupero e auspicare il suo riutilizzo ha contribuito a comprendere alcuni meccanismi che hanno determinato la storia della città. Ma al tempo stesso ha svelato nodi irrisolti, che ulteriori indagini potrebbero sciogliere. La collocazione dell'antica cappella dei Santi Medici e quella della primitiva chiesa di San Giorgio in epoca medievale, la forma dell'edificio seicentesco, il rapporto con l'ipotizzato campanile sul fronte nord, le variazioni nel tempo delle quote altimetriche relative alle diverse strutture della chiesa, degli edifici limitrofi e del piano stradale, sono solo alcuni dei quesiti ai quali la ricerca tutt'ora in corso sta cercando di dare risposta.

### Bibliografia

- ACQUAFREDDA, V. (1996). *Bitonto attraverso i secoli*. 2 vol. Bitonto (BA): Raffaello.
- AMBROSI, A. (1980). *Variazioni nel disegno urbano nel '600 a Bitonto*. In *Cultura e Società a Bitonto nel sec. XVII*. A cura di GAROFALO, V. Bitonto (BA): Centro Ricerche di storia e arte bitontina.
- CASTELLANO, A. (2002). *Note sulle vicende edilizie e urbanistiche a Bitonto dal XVIII al XX secolo*. Bitonto (BA): Raffaello.
- CAZZATO, V. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, M. (2002). *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*. Roma: De Luca.
- CERROTTI, N. V. (1891), *Breve cenno sull'origine e progresso delle parrocchie bitontine e memoria dell'antica e recente chiesa parrocchiale di S. Maria della Porta*. Bitonto (BA): Garofalo.
- MILILLO, S. (2001). *La Chiesa e le chiese di Bitonto*. Bitonto (BA): Centro Ricerche di Storia e Arte.
- MILILLO, S. (2013). *Confraternite e associazioni laicali a Bitonto*. Modugno (BA): Favia.
- MONGIELLO, G. (1970). *Bitonto nella storia e nell'arte*. Bari: Favia.

### Note

Valentina Castagnolo è autrice del Paragrafo 2 e delle Conclusioni, Maria Franchini è autrice dell'Introduzione e del Paragrafo 1.

<sup>1</sup> Archivio Storico del Comune di Bitonto, b. 24, 25.

<sup>2</sup> Archivio Storico del Comune di Bitonto, b. 228, X.1.26.

<sup>3</sup> Archivio Storico del Comune di Bitonto, b. 230, X.1.46.

<sup>4</sup> Archivio Storico del Comune di Bitonto, b. 189, VII.6.15.

<sup>5</sup> Bitonto, Archivio Diocesano, *Visita apostolica di Mons. Perbenedicto*, 1631 e Bitonto, Archivio Diocesano, *Parrocchia di S. Giorgio Martire, Carteggio Patrimoniale*, b. 1, Platea, f. 5.

<sup>6</sup> Bitonto, Archivio Diocesano, *Parrocchia di San Giorgio Martire, Carteggio Patrimoniale*, b. 1, Platea, f. 11.

<sup>7</sup> Bitonto, Archivio Diocesano, *Parrocchia di San Giorgio Martire, Carteggio Patrimoniale*, b. 1, Platea, f. 7.

<sup>8</sup> Bitonto, Archivio Diocesano, *Parrocchia di San Giorgio Martire, Carteggio Patrimoniale*, b. 2, Platea.

## ***Il portale-campanile del monastero benedettino di Conversano. Un esempio di quinta scenica urbana***

*The campanile-portal of the Benedictine Monastery of Conversano: an example of urban scenography*

**PAOLO PERFIDO**

Politecnico di Bari

### **Abstract**

*The access to the Monastery of Saint Benedict in Conversano is a portal topped by an elegant three-order campanile, following which a second portal leads into the medieval church. The late-Renaissance style of both the structures is contradicted by the dates reported on the epigraphs, according to which the first was built in 1655 and the second in 1658, although the two appear incredibly different from one another.*

*Thus, the survey of the whole monastery included an accurate stratigraphic reading of the phases for both the portal and the campanile, but it also investigated the original client's intention of transforming the campanile-portal into a spectacular urban theatre backdrop. In fact, the positioning and the majestic appearance of the structure fall within a greater reorganisation project conceived and fostered by the noble Acquaviva d'Aragona family, Counts of Conversano.*

### **Parole chiave**

Rilievo, Ordine architettonico, Portale, Scenografia urbana, Visualità  
Survey, Architectural order, Portal, Urban Scenography, Visuality

### **Introduzione**

La storia moderna della città di Conversano si lega indissolubilmente alle sorti della nobile famiglia degli Acquaviva. Quando nel 1456 Giulio Antonio Acquaviva, duca d'Atri, sposa Caterina del Balzo Orsini, contessa di Conversano e signora Turi, Noci, Castellana, Casamassima, Bitetto e Gioia del Colle, estende l'influenza del suo casato su ampi territori pugliesi in una congiuntura storica che vede ancora accese dispute territoriali tra Angioini e Aragonesi. A questa fa da sfondo la costante minaccia delle incursioni ottomane e le mire espansionistiche della Repubblica di Venezia.

Giulio Antonio, al pari dei suoi successori, si dimostra attento alle vicende architettoniche e urbanistiche nei suoi possedimenti. Va ricordata a tal proposito la fondazione, da parte sua, di Giulianova nel 1471 per ospitare gli abitanti del castello di San Flaviano distrutto un decennio prima dagli angioini. In Puglia, l'Acquaviva, forse anche a causa del periodo turbolento dal punto di vista della sicurezza, intraprende opere per lo più legate a episodi architettonici di carattere religioso e militare. Amplia la chiesa madre di Noci, fonda il monastero di Santa Maria dell'Isola a Conversano, interviene sulle fortificazioni di Roca Vecchia e Otranto. In questi anni, sempre a Conversano, si va definendo il completamento di un borgo *extra moenia*, sorto già a partire dal tardo trecento, in cui troveranno residenza gli abitanti di diversi casali sparsi nel territorio che vengono abbandonati, tra cui il più noto è quello di Castiglione. Il borgo, successivamente verrà chiamato Casalvecchio per



PAOLO PERFIDO

distinguerlo da Casalnuovo sorto alla fine del XVI secolo ad opera del conte Adriano Acquaviva d'Aragona sul modello dei quartieri spagnoli napoletani. Il 7 febbraio 1481 Giulio Antonio trova la morte a Minervino di Lecce in uno scontro armato contro i Turchi nel tentativo di liberare la città di Otranto, occupata l'anno prima dalle truppe ottomane. In segno di riconoscimento per i suoi servizi alla corona gli era stato accordato, nel 1479 dal Re di Napoli Ferrante, il privilegio di associare il nome d'Aragona a quello degli Acquaviva.

## **1. La città di Conversano e la famiglia Acquaviva d'Aragona**

A Giulio Antonio succede il figlio Andrea Matteo III, personaggio ambiguo dal punto di vista politico, infatti sono frequenti i suoi passaggi di campo tra francesi e spagnoli. Questo suo atteggiamento gli costerà anche alcuni anni di prigionia nelle carceri spagnole e alla città di Conversano un assedio e un saccheggio. La figura di Andrea Matteo viene però ricordata anche per essere stato un valoroso condottiero e un colto mecenate. A lui viene attribuita la realizzazione di una possente torre poligonale, realizzata nell'ultimo scorcio del XV sec. a ridosso dell'angolo sud-est del castello di Conversano, adottando moderne soluzioni di architettura militare.

Andrea Matteo segue una proficua politica matrimoniale sposando in prime nozze Isabella Todeschini Piccolomini, nipote di Papa Pio II, e, alla sua morte, Caterina della Ratta, già vedova di Cesare d'Aragona figlio illegittimo del Re di Napoli Ferdinando I. Queste importanti alleanze familiari accrescono il prestigio degli Acquaviva e i loro possedimenti che erano stati in buona parte ridimensionati in seguito alle scelte di campo filo francesi. Andrea Matteo muore a conversano nel 1529.

Tra i membri della famiglia Acquaviva si annoverano anche numerosi Cardinali, Vescovi, Arcivescovi, importanti prelati (basti ricordare Claudio Acquaviva, Generale dei Gesuiti e Rodolfo, anch'esso gesuita, morto martire in India) oltre a numerose Badesse.

Un'altra figura di spicco della famiglia, per quelle che sono le implicazioni che riguardano le vicende architettoniche della città di Conversano, è quella di Giangirolamo II, XX conte di Conversano e VII duca di Nardò, detto il *Guercio di Puglia* a causa del suo forte strabismo.

La figura di Giangirolamo non ha goduto di buona fama e sono molte le leggende che aleggiavano intorno alla sua figura che lo vedono come despota crudele e sempre pronto ad esercitare soprusi nei confronti della popolazione. In verità Giangirolamo è ricordato anche per la sua propensione al mecenatismo, particolarmente stimolato anche dalla sua consorte Isabella Filomarino, donna colta e amante delle arti.

La figura di Giangirolamo è centrale nelle vicende urbane e architettoniche della cittadina pugliese e nei territori sotto il suo controllo. In questo periodo viene favorita la fondazione di nuovi Monasteri, l'ampliamento di San Benedetto e del castello, trasformato in residenza nobiliare.

Alla figura dei conti di Conversano va associata anche quella di molte Badesse del Monastero di San Benedetto per l'influenza che andranno ad esercitare nelle vicende politiche e culturali della contea.

## **2. Il monastero di san Benedetto e gli ampliamenti tra '500 e '600**

Il monastero benedettino di Conversano ha una storia molto antica. Fondato nella metà del X secolo ha visto accrescere il proprio potere e la propria ricchezza nel corso dei

secoli. Dalla sua fondazione il cenobio è retto da abati benedettini fino a quando, nel 1266, Papa Clemente IV affida il monastero ad una comunità di monache cistercensi che lo amministreranno fino ai primi del XIX secolo.

Le vicende del monastero vedranno, nel corso del '500 e del '600, sostanziali interventi di ampliamento e ristrutturazione. Un cospicuo impegno di risorse verrà veicolato in nuove opere architettoniche modificando in maniera sostanziale l'immagine medievale del monastero. Al pari di quanto avviene per il castello, san Benedetto si configura come secondo polo urbano per importanza e dimensione, assumendo un ruolo che lo antepone anche alla stessa Cattedrale e all'annesso arcivescovado.

Il potere delle monache di san Benedetto deriva dal particolare status di *nullius diocesis* del monastero che lo rendeva indipendente dal Vescovo e sottomesso direttamente al Papa. Questa condizione, già riconosciuta al cenobio maschile e trasmessa direttamente alle monache subentrate nel 1266, ha permesso una libertà di decisione impensabile per altre istituzioni simili. L'indipendenza delle badesse era ribadita dal privilegio di indossare la mitria e impugnare il pastorale al pari del Vescovo.

Gli episodi di maggior rilievo architettonico del monastero vedono protagoniste, in maggior misura, le badesse che portano il nome del casato degli Acquaviva d'Aragona, soprattutto nel XVI e XVII secolo. In questi due secoli, tra la reggenza di Andrea Matteo e quella di Giangiolamo troviamo ben otto badesse<sup>1</sup> della famiglia Acquaviva. Ci soffermeremo su alcune di esse che legano il proprio nome a momenti salienti della storia della fabbrica e che hanno avuto una influenza diretta o indiretta sulla realizzazione dello scenografico portale-campanile oggetto del nostro studio.

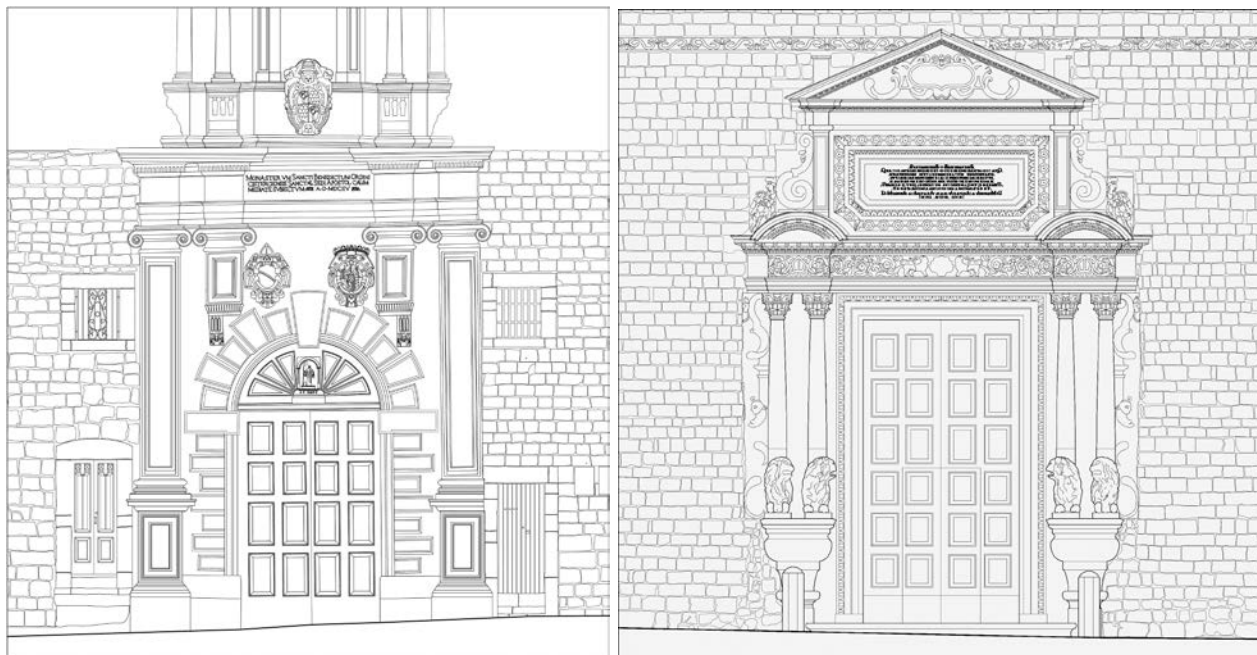
Non è facile, allo stato attuale delle conoscenze, poter stabilire con rigore cronologico la sequenza delle fasi di crescita del complesso monastico. In due iscrizioni, una del 1578<sup>2</sup> e l'altra del 1583<sup>3</sup>, poste all'esterno del Monastero, nell'attuale via Marconi, si fa riferimento ad attività edilizie che riguardano il fronte sud-est del cenobio situato a ridosso delle antiche mura della città. Questi lavori potrebbero aver interessato anche altre porzioni del complesso, come vedremo più avanti a proposito della realizzazione del portale-campanile di accesso al monastero.

Un altro importante indicatore cronologico lo troviamo sulla chiave di volta della prima campata del chiostro nuovo dove è riportata la data MDC, probabile inizio dei lavori di ampliamento del monastero verso nord-ovest.

I lavori ricadono sotto la reggenza della badessa Vittoria Palagano, nobildonna appartenente ad una famiglia di Trani. La fase costruttiva attribuibile alla Palagano può aver interessato solo una ridotta porzione del nuovo chiostro, forse riferibile al lato est adiacente il più antico chiostro dell'XI-XII secolo. È interessante notare come l'impianto del nuovo chiostro è ruotato di circa cinque gradi rispetto alla giacitura della chiesa. Scelta attribuibile, probabilmente, a preesistenze<sup>4</sup> che hanno condizionato l'impianto delle nuove fabbriche.

A meno di vent'anni di distanza un cartiglio apposto sull'architrave del portale di accesso allo scalone, che dal nuovo chiostro conduce al primo piano, fornisce un'ulteriore indicazione cronologica<sup>5</sup>. Nell'iscrizione, datata 1619, si fa riferimento a lavori di completamento del palazzo (*aedium*) e della parte nuova del chiostro ad opera della Badessa (*antistita*) Caterina Acquaviva d'Aragona. Non è chiaro se le opere hanno riguardato il completamento dell'intero chiostro o piuttosto un avanzamento dei lavori e la definizione della sola galleria nord in cui si apre il portale con lo scalone.

PAOLO PERFIDO



*Fig. 1. Portale-campanile del 1658 di accesso al monastero (disegno: Clemente, De Mauro, Digiesi, Frisardi).*

*Fig. 2. Portale del 1658 sul prospetto sud della chiesa (disegno: Albanese, Basile, Castellana).*

## **2. Il portale-campanile**

I lavori che riguardano l'oggetto del presente studio sono documentati da due epigrafi. La prima, del 1655<sup>6</sup>, è posta sul portale-campanile, la seconda, del 1658<sup>7</sup>, sul portale del prospetto sud della chiesa.

I due portali (figg. 1-2), pur se realizzati a pochi metri l'uno dall'altro e a soli tre anni di distanza, presentano caratteristiche decisamente diverse per quanto riguarda il partito architettonico. Il portale della chiesa, realizzato nel 1658, mostra un linguaggio fortemente legato a stilemi maturi del rinascimento con un fornice architravato definito sui lati da esili colonnine corinzie binate che poggiano su leoni stilofori di reimpiego. Sulla trabeazione retta dalle colonnine si innalza un attico che contiene l'epigrafe dedicatoria chiusa in alto da un timpano. Tutta la struttura appare ben proporzionata e realizzata in un linguaggio coerente ed unitario.

Molto diverso, invece, è il portale-campanile di accesso al complesso monastico. Nonostante risalga ad appena tre anni prima rispetto a quello della chiesa, non sfugge la sua incoerenza linguistica e il tentativo, abilmente mascherato, di compromesso con un contesto urbano che non permetteva soluzioni di maggior definizione stilistica. Le opere sono realizzate sotto la reggenza di due diverse badesse, Cesaria Indelli, che apparteneva ad una nobile famiglia monopolitana, e Marianna Acquaviva d'Aragona. Mentre per il portale della chiesa del 1658 viene fatto specifico riferimento nel cartiglio alla badessa Marianna Acquaviva d'Aragona, sul precedente portale-campanile non appare il nome della Indelli. Evidentemente la realizzazione di quest'ultimo avviene su iniziativa dei conti Acquaviva e non su committenza della badessa a sottolineare anche il ruolo pubblico dell'opera con la sua posizione di filtro tra la città e gli ambienti claustrali del monastero.

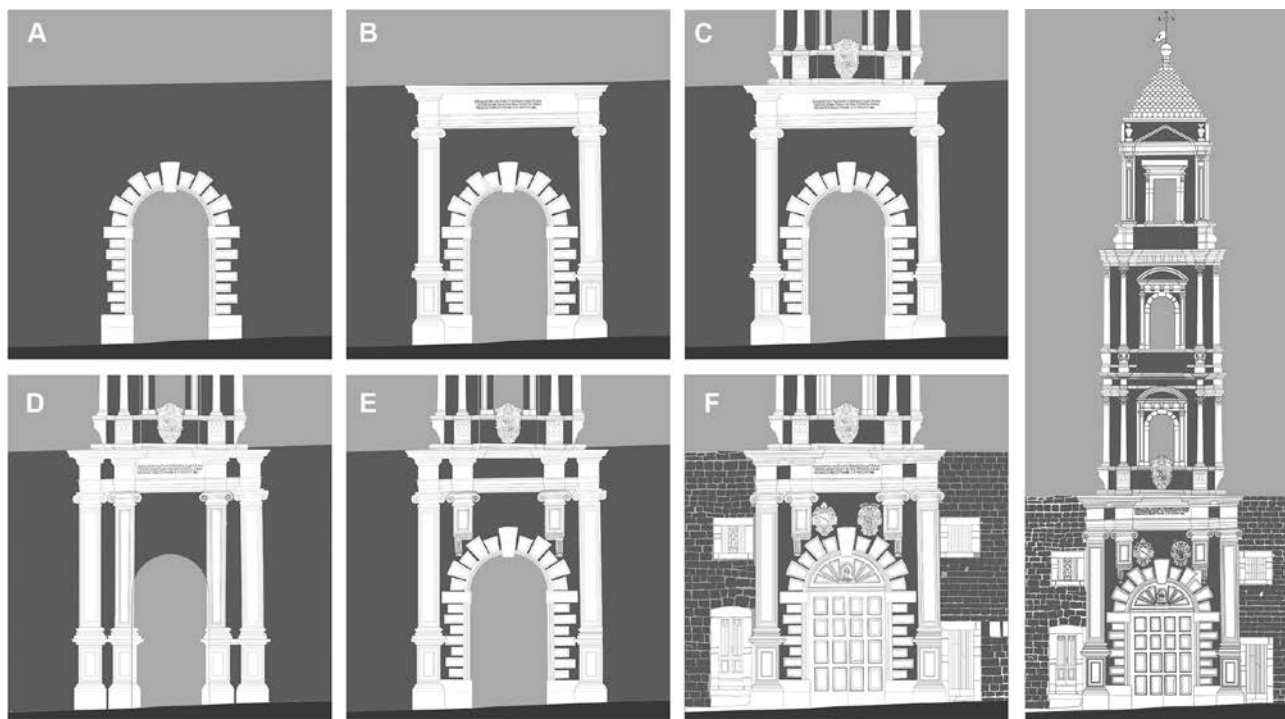
### 3. Linguaggio e materiali

L'originalità delle forme e dei materiali del portale-campanile ne fanno un'opera di difficile interpretazione e le anomalie che sono riscontrabili nel suo partito architettonico possono essere giustificate solo se attribuite a fasi diverse di realizzazione. In prima istanza andrebbe letta separatamente la parte sottostante, in cui si apre il portale, da quella superiore del campanile. Il fornice di accesso è costituito da un ampio arco a tutto sesto incorniciato da un marcato bugnato con conci di dimensioni alternate (fig. 3a). Il tema ricorre in molti edifici a partire dal XVI secolo e lo si ritrova spesso come soluzione isolata. Anche per san Benedetto è possibile ipotizzare che in origine l'accesso potesse avvenire attraverso un portale segnato semplicemente da una cornice bugnata che si apriva nel muro di recinzione del cenobio. Infatti, i rilievi eseguiti nel 2011<sup>8</sup>, hanno consentito una attenta lettura degli elementi in cui appare evidente come la cornice del basamento, su cui poggiano le due lesene che incorniciano l'accesso, vadano a sovrapporsi a due bugne. Questo dettaglio, sfuggito fino ad oggi agli studiosi, può fare ipotizzare che ci si trovi di fronte a due momenti cronologici diversi. Il primo, legato ad una fase attribuibile ai lavori di realizzazione delle opere cinquecentesche di ampliamento del monastero; la seconda, all'inizio degli anni cinquanta del seicento, quando si decide di realizzare un accesso monumentale con il soprastante campanile.

La larghezza del prospetto del campanile è la stessa del fornice dell'arco di ingresso bugnato (Fig. 3b-c). Questo, come vedremo, provoca non pochi problemi compositivi nel disegno della facciata. Se si accetta l'ipotesi che il portale bugnato sia preesistente, questa condizione crea un vincolo dimensionale difficilmente risolvibile se si vuole riportare l'intero impaginato architettonico all'interno di un ordine coerente. Infatti l'idea di affiancare due coppie di lesene al fornice (fig. 3d), avrebbe comportato un eccessivo dilatamento del prospetto e il conseguente ampliamento della dimensione in pianta del campanile al di sopra di esso. Volendo mantenere una corretta proporzione tra le parti, chi ha progettato l'intervento "inventa" una soluzione poco ortodossa ma di sicuro effetto. Anziché due lesene binate ai lati del portale, ne viene realizzata solo una a tutta altezza che poggia su un alto basamento. La seconda lesena, non potendo svilupparsi a tutta altezza per mancanza di spazio, viene "ritirata" verso l'alto e trasformata in una sorta di peduccio (fig. 3 e-f). Al di sopra, e in asse con esso, si allinea il primo ordine corinzio, del campanile, a cui fa seguito un secondo ordine composito e un terzo ionico figurato. Questa soluzione consente a chi guarda di percepire una sorta di unitarietà compositiva che richiama il tema dell'arco di trionfo dove un ampio fornice collocato al centro di due coppie di lesene binate reggono la trabeazione. Nella specchiatura centrale che si viene a creare sull'arco, tra le lesene e la trabeazione, viene collocata l'epigrafe dedicatoria dei committenti. Nella parte superiore, il campanile, pur assumendo un ruolo autonomo, si allinea, comunque, con i suoi tre ordini sovrapposti, alla lesena sottostante, anche se monca.

Un'ultima riflessione va fatta sul materiale utilizzato, distinguendo, anche in questo caso, la parte bassa in cui si apre il portale e la parte superiore del campanile. In entrambi i casi l'utilizzo del mattone è una sicura eccezione in terra di Bari e nel Sud-Est barese in particolare. Per quanto riguarda la porzione basamentale il cotto è utilizzato come materiale di rivestimento della facciata, mentre nel campanile assume un ruolo strutturale. Questo particolare andrebbe ad ulteriore sostegno dell'ipotesi che nel 1655 viene innalzato il campanile su un portale già preesistente che viene inquadrato all'interno di un linguaggio architettonico più moderno e coerente stilisticamente.

PAOLO PERFIDO



*Fig. 3. Sequenza delle fasi di realizzazione del portale-campanile. In basso a sinistra (D) viene mostrata l'impossibilità di realizzare una seconda coppia di lesene che vengono trasformate in peducci su cui si imposta l'ordine della prima cella del campanile soprastante.*

#### **4. Una quinta urbana**

La più antica veduta di Conversano risale alla fine del '600. Viene realizzata da Francesco Cassiano de Silva e pubblicata postuma dall'abate Pacichelli nel 1703. Nella vista a volo d'uccello si riconosce chiaramente il portale-campanile del monastero di San Benedetto (fig. 4), ma la sua collocazione non rispecchia con rigore la sua reale giacitura. L'edificio è ruotato di circa novanta gradi in modo che si possa facilmente riconoscere il fornice del portale e lo sviluppo verticale della torre campanaria soprastante. Le vedute del Pacichelli, come ben sanno gli studiosi di iconografia urbana, presentano molte incertezze, e "invenzioni" che servono a dare una migliore riconoscibilità agli edifici più significativi. Nel nostro caso però, la forzatura prospettica, pur evidente, non è altrettanto incoerente rispetto alla reale percezione che si ha dei luoghi nella realtà.

Il portale-campanile è, in effetti, leggermente ruotato rispetto all'asse est-ovest della chiesa medievale senza che questa rotazione sia apparentemente giustificata da alcuna motivazione di carattere urbanistico come, ad esempio, strutture preesistenti o allineamenti di fronti urbani. Inoltre, la giacitura del portale-campanile non segue neanche l'andamento del muro di cinta del monastero all'interno del quale è inserito. La decisione di ruotare leggermente l'accesso risale, quindi, già alla fase di realizzazione del portale bugnato e può essere interpretata solo in funzione di un accorgimento visuale rispetto a ben precisi punti di vista urbani.





Fig. 4. G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*. Veduta della città di Conversano. Nel particolare si nota, in alto a sinistra, contrassegnato dalla lettera G, il portale-campanile del monastero di San Benedetto.

Fig. 5. I punti di vista (A e B) da cui è possibile cogliere il portale-campanile.

## Conclusioni

Per accedere al monastero vi sono, oggi, soltanto due possibilità, la prima venendo dal castello dopo aver superato il palazzo vescovile da est e la seconda costeggiando il lato sud dalla Cattedrale o quello ovest del palazzo vescovile. In entrambi i casi si tratta di strade strette che non danno la possibilità di mettere nel dovuto risalto l'accesso al monastero (fig. 5). Il percorso che mena dal castello (A) è quello più diretto in quanto si attesta frontalmente al portale-campanile. Percorrendo la strada, dopo un lieve flesso del percorso, si apre alla vista l'edificio, leggibile in tutta la sua altezza. L'espedito, descritto

PAOLO PERFIDO



precedentemente, di contrarre verso l'alto le due lesene interne, ha permesso di ridurre la larghezza del prospetto facendo in modo che questo possa essere percepito per intero senza tagliare visivamente le estremità. Inoltre, quando il portone in legno è completamente aperto, si ottiene anche l'effetto scenografico di cogliere il secondo portale del 1658 incorniciato nel fornice del portale-campanile. Questa condizione avviene appena si supera il lieve flesso della strada e si ha la piena visione del fronte del portale-campanile (fig.6). Il secondo caso è altrettanto interessante e andrebbe a giustificare la leggera rotazione del portale rispetto al fronte stradale.

Nella prima e seconda decade del seicento, come è stato detto, il monastero benedettino è interessato da massicce opere di ampliamento che riguardano la realizzazione di un nuovo chiostro e tutta la sistemazione dell'area urbana ad esso

circostante. L'angolo nord-ovest del recinto monastico diventa un nodo urbano dove si incrociano due assi viari importanti: il primo unisce il castello ad una delle antiche porte della città, il secondo dalla Cattedrale porta all'ingresso del monastero benedettino. In questo punto, a sottolinearne l'importanza, viene eretta, in un'alta nicchia d'angolo, un'elegante colonna con capitello composito su cui è collocata la statua di San Benedetto (fig 7). Chi si trova a percorrere le strade che formano il quadrivio è attratto dalla imponente statua del Santo sul suo alto piedistallo, ma difficilmente noterebbe l'accesso al monastero, collocato ad oltre cinquanta

*Fig 6-8 vedute del portale-campanile dai punti di vista A (in alto) e B (in basso).*

*Fig. 7. Statua d'angolo seicentesca di san Benedetto.*

metri di distanza, se questo non avesse una leggera rotazione verso il punto di vista dell'osservatore. Questo espediente fa sì che si colga l'accesso al monastero con tutta l'articolazione del suo partito architettonico, sottolineato dalla imponente sagoma del campanile soprastante (fig. 8).

## Bibliografia

- BOLOGNINI, G. (1935). *Storia di Conversano dai tempi più remoti al 1865*. Bari: In Lettere.
- GELAO, C. (2005). *Puglia rinascimentale*. Bari: Edipuglia.
- La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della Riforma Cattolica*. (2005). A cura di LAVARRA, C. Atti del secondo Convegno Internazionale di Studi su: *La Casa Acquaviva d'Atri e di Conversano*, Conversano, 24-26 novembre 1995, presentazione di F. Tateo, Galatina: Congedo.
- Stato e baronaggio. Cultura e società nel mezzogiorno: La casa Acquaviva nella crisi del seicento* (2005). A cura di LAVARRA, C. Galatina: Congedo.
- PACICHELLI G. B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva*. Napoli.

## Sitografia

- [https://it.wikipedia.org/wiki/Acquaviva\\_\(famiglia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Acquaviva_(famiglia))
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/acquaviva-d-aragona-andrea-matteo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/acquaviva-d-aragona-andrea-matteo_(Dizionario-Biografico)).
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/acquaviva-d-aragona-giovan-girolamo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/acquaviva-d-aragona-giovan-girolamo_(Dizionario-Biografico)).

## Note

- <sup>1</sup> 1504-57 Beatrice; 1554-56 Caterina; 1557 Barbara; 1569 Isabella II; 1612-14 Donata; 1617-34 Caterina; 1649 Antonia; 1658-70 Marianna. Fonte: [http://www.guide2womenleaders.com/italy\\_ecclesiastical.htm](http://www.guide2womenleaders.com/italy_ecclesiastical.htm).
- <sup>2</sup> ISABELLA·AQUAVIVA·DEARAG/ ABBA·AD·CENOBIICOMMODÙ / HOCINTEGERRIM·ERIGÊDÛ·C·/ A·D·M·D·LXXVIII.
- <sup>3</sup> GREGORIO XIII PONT MAX / FRANC MARIA SFORTIA PSVLE / PHILIPPO DE AVSTRIA REGE / ADRIANO AQUAVIVO DEARAGNI COMTE / ISABELLA CARACCIOLA COMITISSA / SCIPIONE MARTUTIO SINDICO / AERE PUBLICO HOC ERECTV EST / A D MDLXXXIII.
- <sup>4</sup> Recenti scavi archeologici, a seguito dei lavori di risistemazione degli ambienti del Museo civico Archeologico, hanno messo in luce i resti di ambienti e cisterne precedenti la realizzazione del nuovo chiostro.
- <sup>5</sup> CLAUSTRI AEDIUMQ PARS NOVA EXAEDIFICAN ES / D. CATERINA AQUAVIVA ARAGONIA ANTISTITA / CARITATIS ET PIETATIS AUCTIONARIUM SAECULI XVII / AD MDCXIX.
- <sup>6</sup> MONASTERVM SANCTI BENEDICTI ORDINI / CISTERCENSIS SANCTAE SEDI APOSTOLICAE IM / MEDIATE SVBIECTUM / A. D. MDCLV.
- <sup>7</sup> PORTAM HANC BENEDICTAM / QVAM SACRAS AD AEDES DIVO BENEDICTO DICATAS / CHRISTIANAE PIETATI RESERVATUR VESTIBVLVM / DIVINAE BENEFICENTIAE APERITUR ACCESSUS / AD MAIOREM ATQ ORNATIOREM FORMAM / TEMPLO QVOD NITIDIUS AC LIBERALIVS EXPOLITO / SANCTIMONIALES PIE INAVGURARVNT / D. MARIANA AQUAVIVA AB ARAGONIA ABBATISSA / A. D. MDCLVIII.
- <sup>8</sup> Convenzione Dipartimento ICAR del Politecnico di Bari e Comune di Conversano. Direzione scientifica Prof. Paolo Perfido, direzione tecnica Prof. Valentina Castagnolo, Collaboratori Arch. Phd Maria Franchini, Francesco Boccuzzi, Adriano Mancini.



---

***Rappresentazione e modellazione del territorio naturale e artefatto:  
piattaforme tecnologiche per la lettura e la comunicazione dei sistemi  
complessi***

***Representing and shaping natural and artificial landscapes:  
technological platforms for the interpretation and the communication of  
complex systems***

*All'interno delle nuove tecnologie informatiche per il rilevamento e la rappresentazione del territorio, questi studi affrontano le metodologie della misura e della modellazione con particolare attenzione ai metodi descrittivi, alla documentazione e alla catalogazione, nonché alla definizione delle norme grafiche e delle simbologie.*

*Starting from the new information technologies for landscape survey and representation, these papers deal with measure and modelling methodologies, with a particular attention to techniques, to documentation and to cataloguing, as well as to the definition of graphical rules and symbols.*



---

*Contributi*  
*Papers*



## ***Sistemi innovativi per la rappresentazione delle trasformazioni del costruito storico: la facciata del Duomo di Napoli***

### ***Innovative systems for representation of transformation in the built heritage: the Cathedral of Naples facade***

**ANTONELLA DI LUGGO, GABRIELLA DI DATO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Naples is a highly stratified city, in which the urban structure results from the alternation of structures and empty spaces. The cognition of the city depends both on its layout and the fundamental role of the individual monuments in understanding the overall image. This is a complex landscape, resulting from inexorable processes of continuous adjustments. The representation of these transformations leads to understanding, and stimulates memories of the past. In fact, representation enables a synchronic reading of the various configurations that the sites have assumed over time, and itself becomes an expressive sign of the city character.*

*The paper presents the results of a study concerning the urban space facing the Cathedral of Naples, strongly characterized by the presence of the church and by the different configurations that it has assumed over time.*

*Bibliographic and archival research, together with the results of a photogrammetric survey, have permitted 3D modelling based on photography. The models have been used to generate an augmented reality spatial system, obtained through innovative techniques of projection mapping.*

#### **Parole chiave**

Rappresentazione, Comunicazione, Fotomodellazione, Video Mapping, Duomo di Napoli  
Representation, Communication, Photomodelling, Video Mapping, Naples Cathedral

#### **Introduzione**

Il crescente interesse verso la conoscenza del patrimonio architettonico delle nostre città, connesso all'esigenza di prefigurarne la valorizzazione, pongono al centro dell'attenzione della cultura scientifica le problematiche connesse alle metodologie ed alle pratiche operative del rilievo, della rappresentazione e della comunicazione dell'architettura.

Accanto a ciò, la possibilità di utilizzare, ai fini della conoscenza e della documentazione del costruito storico, strumenti di rilievo e di visualizzazione sempre più sofisticati, ha determinato la possibilità di predisporre documentazioni interattive, multimediali, esplorabili in ogni parte ed in ogni scala di approfondimento. Si è verificata, infatti, negli ultimi decenni, una parallela evoluzione tecnologica e culturale, con richieste di prestazioni sempre maggiori, come quella di navigare nella virtualità della rappresentazione, di esplorare dell'architettura l'insieme e il dettaglio, di conoscerne la storia, le trasformazioni, assumendo la rappresentazione, in modo sempre più evidente, il ruolo di mezzo sostitutivo della realtà: all'universo materiale che prende forma nell'esperienza diretta si sostituisce dunque sempre più un universo digitale, diventando l'esperienza mediata dalla

rappresentazione in alcuni casi esaustiva della conoscenza stessa del reale. Le attuali tecnologie consentono infatti di esplorare l'architettura reale nello spazio virtuale con la possibilità di visualizzarne la storia, le trasformazioni e di realizzare ipotesi ricostruttive dell'impianto originario, attraverso sistemi di realtà aumentata. Tali sistemi si avvalgono, come è noto, di dispositivi e strumenti che fungono da *medium* (computer, dispositivi mobili, visori, occhiali), che filtrano il passaggio dal reale al virtuale, ponendosi come interfaccia tra l'esperienza diretta e quella derivata dalla rappresentazione. Diversamente, si è voluta utilizzare una tecnica di rappresentazione capace di un racconto *in situ* e di fornire dati informativi di diversa natura in una forma diretta e condivisa, attraverso un sistema in grado di una narrazione della città e dunque dell'architettura che la connota, operata nel contesto fisico in cui si essa stessa si colloca. L'obiettivo è stato pertanto quello di utilizzare una tecnica in grado di fruire dell'architettura nella sua fisicità, ponendo in luce la sua consistenza materiale, congiuntamente a ciò che non è immediatamente visibile e cioè le configurazioni assunte in precedenza e dunque le trasformazioni di cui è stata oggetto, insieme ai tracciati regolatori sottesi e al suo significato simbolico e culturale.

Ci si è avvalsi pertanto della tecnica del *projection mapping*, che consiste nell'utilizzare superfici di oggetti e, nel caso particolare, di servirsi dell'architettura in sé stessa, come schermo su cui proiettare contenuti informativi diversi, attraverso immagini capaci di modificarne la percezione visiva. L'architettura in questo caso assume essa stessa il ruolo di interfaccia con la storia, di finestra che si apre sul passato, raccontandone le trasformazioni, descrivendone la spazialità interna e i valori intangibili ad essa correlati. Ancor più l'architettura si configura quale *pre-testo* per il racconto di sé stessa, quale superficie viva che offre spunti per la sua narrazione, diversamente da altre tecniche comunicative dove lo schermo è altro, e di fatto si pone come filtro di separazione tra la realtà e la sua rappresentazione.

Si tratta di una tecnica basata sulla proiezione di luci e colori che si avvale di metodologie e regole proprie della geometria descrittiva, come l'omotetia, l'omografia e l'anamorfismo, e di particolari strumentazioni software (programmi di modellazione digitale, di animazione, e di rilevamento architettonico) ed hardware (macchina fotografica, videoproiettore, personal computer).

È stato scelto come tema applicativo e caso studio la facciata del Duomo di Napoli per il carattere simbolico e rappresentativo che il monumento assume rispetto alla città di Napoli e alla sua storia.

Un'ampia e approfondita ricerca storica ha preceduto la fase operativa di costruzione e mappatura delle immagini nell'ottica di configurare uno storyboard che fosse congruente con il suo significato e con le vicende che lo hanno attraversato.

## **1. Storia ed evoluzioni della facciata del Duomo di Napoli**

Dagli studi effettuati è emerso che la cattedrale di Napoli, nel corso della storia, è stata oggetto di numerosi interventi, riconoscendosi nell'impianto complessivo e nella configurazione della facciata la sovrapposizione di linguaggi diversi, a partire dal gotico del trecento fino agli ultimi interventi ottocenteschi.

Numerosi e approfonditi sono gli studi sulle vicende che hanno interessato le trasformazioni del suo impianto e alla cui ampia bibliografia questo contributo rimanda per porre invece specifica attenzione ai segni che la storia ha lasciato sul piano della facciata,



più volte ricostruita nel corso dei secoli e che ha da sempre assunto un'importante funzione simbolica, in quanto limite tra lo spazio interno, mistico, proprio di questa architettura e quello urbano e altamente significativo del contesto in cui si colloca. E se è vero che la facciata di ogni architettura ne riassume e ne rappresenta il significato intrinseco, ciò è a maggior ragione vero nel caso di un'architettura paradigmatica come quella oggetto di studio, quale superficie attraverso cui l'architettura si manifesta, costituendone il volto nel rimando all'etimologia stessa della parola (dal latino *facies*) ed esprimendone il *carattere*, nell'assumere il ruolo di *piano di transizione* tra l'invaso interno e la sua rappresentatività nella scena urbana.

Collocata nel cuore della città antica ed in particolare in un tessuto urbano fortemente stratificato e definito dalle direttrici dell'impianto greco-romano, la cattedrale di Napoli si presenta alla città disponendosi lungo uno dei cardines dell'impianto ippodameo. Nonostante la maestosità del fronte principale, la percezione complessiva della facciata è stata limitata dall'esiguità del piazzale antistante che da sempre ne ha condizionato la fruizione visiva, costringendo ad una visione troppo ravvicinata rispetto alle dimensioni di insieme.

Dell'originaria configurazione trecentesca si hanno poche notizie, ma è risaputo che fu fortemente danneggiata dal terremoto del 1349 e di essa venne ricostruita la parte inferiore durante il regno di Ladislao di Durazzo per volere di papa Bonifacio IX. Antonio Baboccio da Piperno vi lavorò fino al 1407, ridisegnando il portale principale ed inserendo nel nuovo progetto parti originarie dello stesso, ed in particolare includendo nel nuovo disegno i preesistenti leoni stilofori ai piedi delle colonne e la Madonna con Bambino di Tino da Camaino sulla lunetta. Il portale così disegnato sarà l'unico elemento che verrà conservato identicamente fino ai giorni nostri senza alcuna modifica, nonostante i diversi rimaneggiamenti della facciata. La parte superiore fu ulteriormente danneggiata da un nuovo terremoto e rimase a lungo incompiuta fino a quando nel 1788 il cardinale Capece Zurlo decise di avviarne il restauro. Tommaso Senese, a cui fu affidato l'incarico, ne ridisegnò il profilo, scandendo l'insieme in una geometria asfittica con l'apposizione di fregi e paraste ed incorniciando le aperture e gli elementi originari all'interno di un disegno inarticolato e privo di identità.

L'unica documentazione iconografica che testimonia la configurazione esterna del Duomo prima di tale restauro è riconducibile alle due incisioni di Pompeo Sarnelli e Paolo Petrini che ne restituiscono il disegno originario, caratterizzato da un profilo a salienti, entro cui si inscrivono il grandioso portale di ingresso con il finestrone centrale e il rosone in corrispondenza della copertura a falde e lateralmente gli ingressi laterali con le sovrastanti aperture. Dopo il restauro del Senese, la facciata rimase inalterata per circa un secolo, e dunque fino a quando anch'essa rientrò nei programmi di rinnovamento a scala urbana di fine Ottocento. A tal proposito, insieme ai lavori di ampliamento di via Duomo si sentì l'esigenza di dare avvio al restauro della facciata della cattedrale, restituendo adeguata rappresentatività al prospetto, con l'obiettivo di dar luogo ad un'immagine che fosse significativa del suo ruolo nel contesto urbano.

Nel 1876 venne pertanto indetto un concorso dal cardinale Sforza a cui parteciparono molti architetti in vista al tempo, di cui si sono state trovate alcune interessanti proposte come quella di Filippo Botta e di Antonio Curri. A vincere fu Errico Alvino, il cui progetto si caratterizzava per la ricomposizione degli elementi originali preesistenti in un contesto di chiara matrice neogotica, arricchendo la struttura di guglie, edicole e cuspidi, in accordo con gli orientamenti del tempo e con la volontà di porre in evidenza le origini medievali

ANTONELLA DI LUGGO, GABRIELLA DI DATO

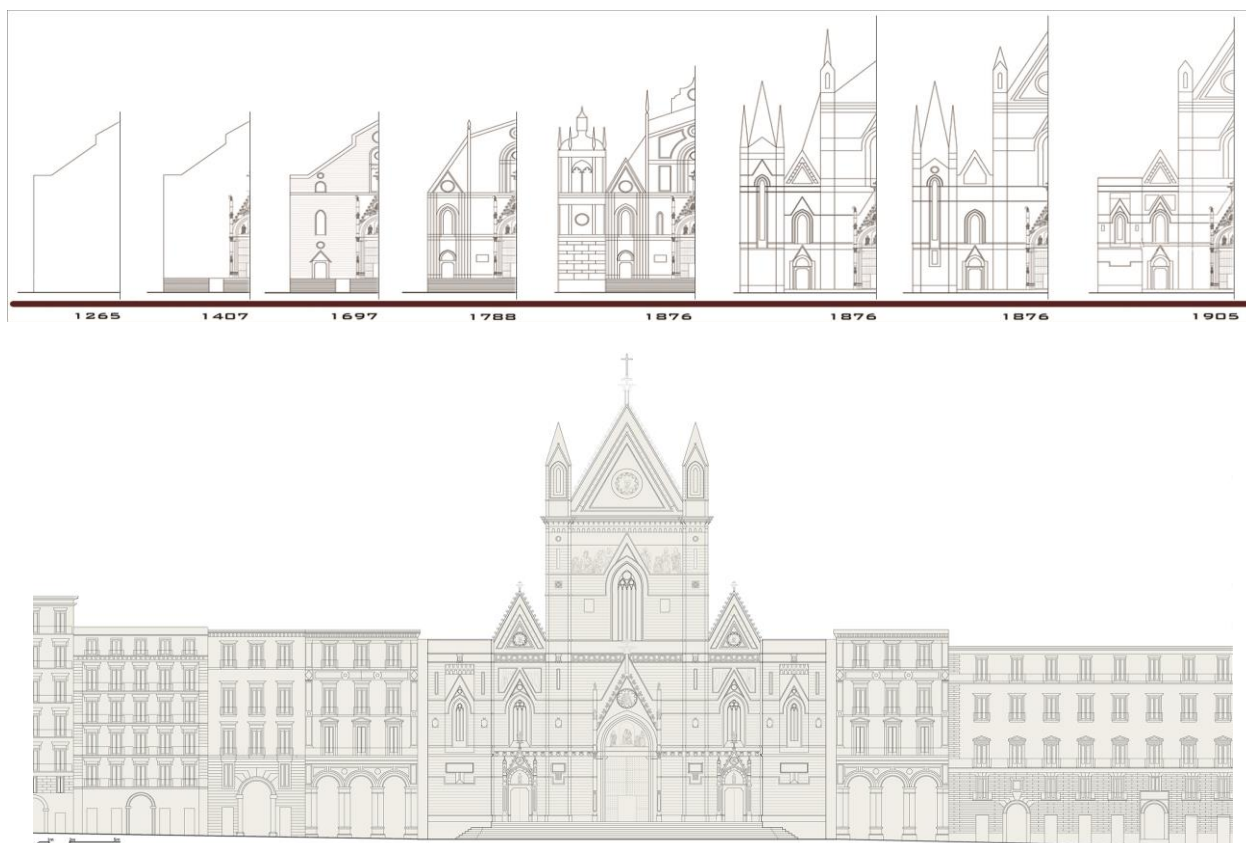


Fig. 1: G. Di Dato, schematizzazione grafica delle evoluzioni storiche della facciata del Duomo di Napoli. In ordine: fondazione del Duomo, costruzione del portale di A. Baboccio da Piperno, raffigurazione di P. Sarnelli, restauro di T. Senese, progetto di F. Botta, progetto di A. Curri, prima versione del progetto di E. Alvino, progetto definitivo di E. Alvino, N. Breglia e G. Pisanti.

Fig. 2: G. Di Dato, elaborazione grafica del prospetto del Duomo di Napoli.

della cattedrale. La facciata, così come la vediamo oggi, è caratterizzata da un forte slancio verticale, probabilmente voluto per rendere ben visibile la cattedrale anche da altre parti della città. Il fronte, infatti, va ben oltre la quota di copertura della navata centrale e si staglia nella fitta trama urbana, distinguendosi anche in virtù della presenza della pietra bianca utilizzata in facciata e che ne caratterizza il disegno. Contestualizzando gli eventi, siamo infatti nel periodo in cui Alvino vedeva realizzare il progetto del Corso Vittorio Emanuele, strada panoramica da cui è ampia la visibilità del centro storico e da cui è chiaramente riconoscibile la sagoma del Duomo, così come risulta chiaramente visibile anche a grande distanza dalla collina di San Martino. Morto Enrico Alvino, il progetto fu realizzato da Giuseppe Pisanti in collaborazione con Nicola Breglia e fu portato a termine nel 1905 con alcune modifiche rispetto al progetto originario e in ogni caso senza le due torri campanarie ai lati del corpo centrale della struttura, previste nelle precedenti proposte progettuali.

Il risultato finale ne determinò la configurazione della facciata così come è giunta ai giorni nostri. Questa misura circa 46,80 metri in larghezza e 56 metri in altezza, croce compresa. Il paramento murario è costituito da mattoni in tufo, ed è rivestito con lastre di travertino disposte in fasce orizzontali chiare alternate con fasce rese più scure tramite un

trattamento di finitura lucida. È inoltre ripartita in altezza in tre parti scandite da due grandi pilastri che terminano con un edicola, rivestita anch'essa in travertino. Il prospetto venne inoltre ampliato lateralmente da due torri innalzate fino al secondo ordine.

## 2. Tecnologie innovative per la rappresentazione architettonica: il projection mapping

In riferimento agli studi svolti sulla facciata del Duomo, è stata progettata una sequenza di immagini capaci di raccontare le fasi più significative nella storia delle sue trasformazioni, includendo, in tale rassegna, disegni capaci di esprimere le specificità della configurazione attuale e sottolineando, al contempo, il ruolo ed il legame simbolico con la città.

Prima di dare avvio alla redazione delle immagini è stato necessario predisporre un attento rilievo della facciata. Il profilo in pianta è stato rilevato con i metodi tradizionali del rilievo diretto, mentre per il rilievo delle altezze, oltre al riferimento alla cartografia digitale, è stato effettuato un rilievo fotografico, utilizzando una macchina appositamente calibrata e processando le nuvole di punti con software dedicati. Sono state scattate 420 foto prevedendo un *overlap* pari all'80%, sia in orizzontale che in verticale. Le foto sono state allineate, generando una nuvola di punti che è stata ripulita da elementi di disturbo e da cui è stata generata una *mesh* 3D, su cui stata applicata una *texture*, che ha prodotto un modello 3D misurabile.

A partire da tali dati, è stato ottenuto il prospetto del Duomo, ponendo particolare attenzione al ridisegno dell'insieme e delle diverse parti in quanto la restituzione grafica - e dunque per essa il rilievo che ad essa presiede - assume un ruolo di fondamentale importanza nell'ambito del processo complessivo del video mapping, poiché definisce la *mappa*, e dunque lo schema di corrispondenza tra la realtà e ciò che su di essa verrà proiettato.

Presupposto fondamentale è infatti quello della perfetta coincidenza delle immagini che vengono proiettate sulla superficie con la realtà che pertanto deve essere attentamente rilevata in modo tale da poter lavorare su prodotti digitali pienamente corrispondenti nelle proporzioni. Il *video mapping* infatti, consiste nel mappare sequenze video di immagini tridimensionali sull'oggetto prescelto, che, attraverso la geometria dei suoi elementi, potrà

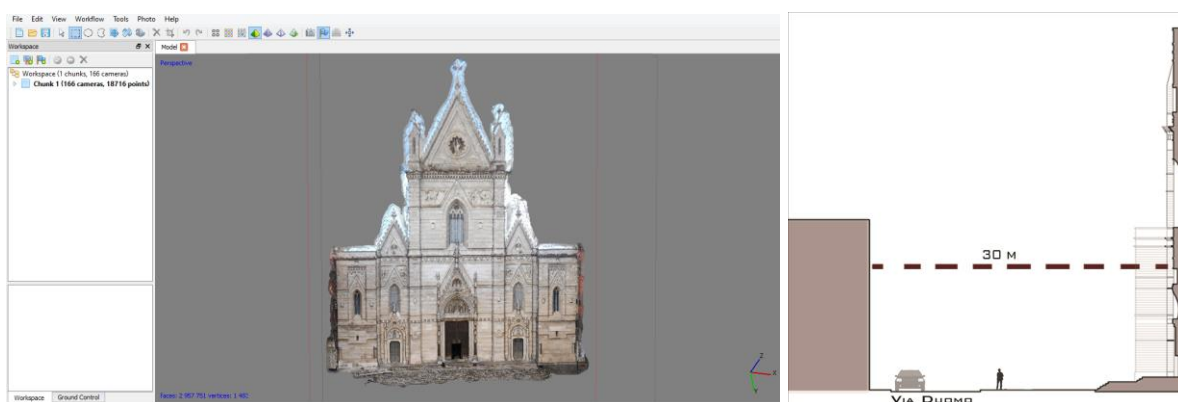


Fig. 3: Ortofoto della facciata del Duomo generata dal software Photoscan tramite l'unione di 420 fotografie.

Fig. 4: G. Di Dato, rilievo del contesto e delle distanze dagli edifici circostanti.

suggerire specifici riferimenti, dando luogo a suggestioni visive tali da modificare la percezione del soggetto.

Il progetto di comunicazione è stato calcolato nello spazio reale e pertanto è stato importante effettuare attentamente anche il rilievo metrico dello spazio antistante la facciata, per la determinazione della corretta posizione del sistema di proiezione al fine di evitare la distorsione delle immagini.

La tecnica è stata concretamente sperimentata su un modello tridimensionale in scala 1:50, realizzato in polistirolo compatto, dimensionando ogni dettaglio in base al rapporto di riduzione prestabilito e utilizzando un proiettore adeguato alle dimensioni del tutto. La scelta del dispositivo dipende infatti dalle caratteristiche della facciata e del contesto di riferimento, dovendo tenere conto delle dimensioni e del tipo di materiale presente sulla superficie di proiezione, nonché dell'illuminazione del contesto. Questi dati sono necessari per stabilire i parametri principali del proiettore, quali, *aspect ratio*, *ANSI lumen*, e *throw ratio*. In particolare: l'*aspect ratio* restituisce la dimensione dello schermo su cui si proietta e dunque va calcolata in base al rapporto tra altezza e larghezza del prospetto; gli *ANSI lumen* indicano la luminosità del proiettore e devono essere calcolati in base alla tipologia di sfondo, della luce che verrà assorbita o riflessa e della luce del contesto; la *throw ratio* specifica la tipologia di lente necessaria da calcolarsi in base al rapporto tra distanza e larghezza dello schermo.

Dopo aver predisposto il plastico e una volta definiti i dati, si è potuto procedere alla mappatura della facciata, individuando e catalogando tutti i singoli elementi del prospetto. La *mappa* individua ogni elemento e la sua posizione in un piano. La complessità architettonica della facciata è stata pertanto analizzata nelle sue componenti, successivamente scomposte in elementi semplici e più facilmente gestibili.

Le singole parti sono state rese in figure geometriche nell'ottica di dar luogo ad una sintesi formale da cui ha preso avvio il processo di mappatura. Tale interpretazione grafica è stata condotta con particolare attenzione, rileggendo in modo critico le parti e gli elementi dell'insieme, affinché la successiva restituzione, in fase di proiezione, fosse corrispondente all'organizzazione gerarchica del prospetto.

Utilizzando questa tecnica di *mapping* detta *a ricalco*, sono state individuate le singole parti con diversi colori, riducendo notevolmente gli aggiustamenti successivi in fase di *warping*, in quanto, avendo "scattato la fotografia" con la stessa ottica del videoproiettore e dallo stesso punto di vista, si è avuta la perfetta coincidenza tra modello virtuale e reale.

Per il montaggio del video, sono stati sperimentati diversi programmi di animazione. In

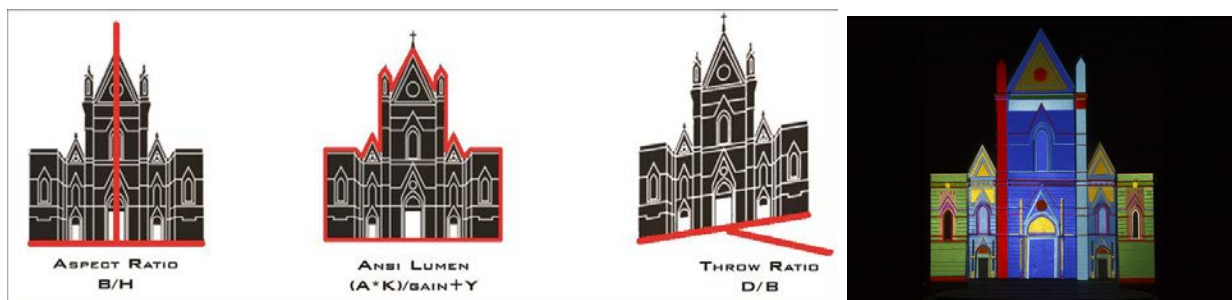


Fig. 5: G. Di Dato, schematizzazione e formule di riferimento per la scelta del proiettore.

Fig. 6: G. Di Dato, mappatura del modello in scala 1:50 della facciata.



Fig. 7: G. Di Dato, proiezione sul plastico della facciata dopo il restauro del Senese del 1788.

Fig. 8: G. Di Dato, proiezione sul plastico dei profili degli elementi principali dell'attuale facciata.

particolare è stato utilizzato *After Effects* che ha consentito l'applicazione di effetti grafici con la possibilità di rielaborare ogni singolo frame.

Sulla base della mappatura sono state elaborate le immagini digitali da proiettare sulla superficie, considerando anche la coincidenza dei tempi di una colonna sonora appositamente individuata. La musica ha infatti un ruolo fondamentale in questo tipo di comunicazione, in quanto assume il ruolo di *narratore*, accompagnando la successione di immagini, scandendone le animazioni. La scelta, in questo caso, è ricaduta su una versione strumentale del brano *How it ends* del gruppo statunitense *Devotchka*, un brano dinamico, che con i suoi cambiamenti di ritmo e di battute, enfatizza la rappresentazione nel suo divenire. La presenza della musica determina inoltre una speciale coincidenza tra l'architettura - arte della ripartizione spaziale - e la musica che scandisce il tempo, producendo un'interrelazione spazio-temporale dove la successione delle immagini e i concatenamenti visivi e sonori costituiscono determinazioni essenziali per la struttura della comunicazione nella sua dimensione temporale. Il tempo dell'osservazione diventa così tempo della conoscenza, quest'ultimo scandito dal ritmo del manufatto e dal divenire delle immagini. Si tratta pertanto di una rappresentazione che va intesa nel senso più ampio del termine esito di un programma costruito con consapevolezza e mosso da una precisa intenzione che è quella di produrre un sistema conoscitivo la cui chiarezza è esito di un lavoro interpretativo fondato sulla conoscenza della storia e della realtà nelle sue molteplici determinazioni.

Il video ha una durata di tre minuti e include accanto alle immagini che via via vengono a presentarsi in modo dinamico, anche annotazioni didascaliche (datazioni e autori). Si tratta pertanto non di una semplice rappresentazione, ma di una *ri-presentazione* del tema di studio, ove, nella prima parte, vengono messi in evidenza gli elementi originari trecenteschi e in particolare il portale centrale e i due portali laterali, presentando successivamente le diverse configurazioni assunte nel corso della storia, insieme ai progetti non realizzati (Antonio Curri, Filippo Botta).

Nel margine principale definito dalla linea di contorno vengono descritte le geometrie sottese, aprendosi la rappresentazione a raccontare la spazialità interna, attraverso una sezione prospettica sulla navata centrale. La superficie della facciata, costituisce dunque, il *pre-testo* nella doppia accezione del termine, sia quale *giustificazione* per dar luogo alla



ANTONELLA DI LUGGO, GABRIELLA DI DATO



Fig. 9: G. Di Dato, proiezione sul plastico del progetto della facciata di Filippo Botta.

Fig. 10: G. Di Dato, immagine preparatoria della sezione prospettica dell'interno del Duomo.

specifica comunicazione, sia quale *testo architettonico* che anticipa il testo narrativo e dunque *pre-figura* la sua rappresentazione.

## Conclusioni

Sebbene non sia possibile in questa sede, approfondire le specificità e le diverse numerose applicazioni del *video mapping* in più settori, appare evidente considerare le ricadute positive che possono aversi dall'utilizzo di questa tecnica in ambiti urbani particolarmente degradati, dove tali installazioni possono dar luogo ad implicite riqualificazioni del contesto, non solo per la capacità attrattiva che queste performance possono determinare, ma anche per la consapevolezza del valore e della storia dei luoghi che riescono a indurre in coloro che vivono quei contesti.

Appare dunque necessario rileggere l'identità dei luoghi attraverso l'analisi e lo studio del passato e delle sue tracce ai fini della conservazione di quell'anima collettiva radicata nelle architetture, e contribuire alla valorizzazione ed alla diffusione della conoscenza del patrimonio costruito e del contesto complessivo in cui si colloca.

Ben consapevoli che la storia della città è storia di forme e del loro mutare nel tempo appare evidente dunque l'esigenza di fare memoria delle stratificazioni, individuando modalità comunicative capaci di diffondere la conoscenza nell'ottica della valorizzazione del manufatto, del contesto in cui si colloca, e della storia che li ha attraversati.

Un attento lavoro di conoscenza sul patrimonio architettonico deve essere finalizzato infatti non solo alla sua valorizzazione ma anche alla sua diffusione e comunicazione servendosi di nuove metodologie di rappresentazione della storia e delle trasformazioni capaci di innescare nuovi fattori di attrattività in particolare nell'ambito di contesti altamente significativi.

## Bibliografia

- DI STEFANO, R. (1975). *La Cattedrale di Napoli: storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli: Editoriale scientifica.
- GALANTE, G.A. (1985). *Le chiese di Napoli*, Napoli: Solemar.
- LUCHERINI, V. (2009). *La cattedrale di Napoli: Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma: Ecole Française de Rome.

- MANGONE, F. - CARUGHI, U., (1999), *Antonio Curri: un architetto artista tra Alberobello e Napoli*, Napoli: Electa Napoli.
- MANIELLO, D. (2014). *Realtà aumentata in spazi pubblici. Tecniche base di video mapping*, Napoli: Le Penseur.
- MIOLA, A. (1905). *La Facciata Del Duomo Di Napoli*, Napoli: R. Tipografia Francesco Giannini e Figli .
- PUGLIANO, G. (2004). *Errico Alvino e il restauro dei monumenti*, Napoli: Accademia Pontaniana.
- REGINA, V. (2004). *Le chiese di Napoli. Viaggio indimenticabile attraverso la storia artistica, architettonica, letteraria, civile e spirituale della Napoli sacra*, Roma: Newton & Compton.
- SCALVINI, M. L. (1990). "La facciata neogotica per il Duomo di Napoli nell'itinerario eclettico di Errico Alvino" in Bossaglia R. e Terraroli V., *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Milano: Mazzotta.
- STRAZZULLO, F. (1965). *Il Duomo di Napoli nel Cinquecento*, Napoli: A.G.A.R.
- STRAZZULLO, F. (1991). *Restauri del Duomo di Napoli tra '400 ed '800*, Napoli: Edizioni Fondazione di P. Corsicato.



## ***Frontiere del rilievo urbano: i 3D city models, strumenti di rappresentazione e analisi della città***

### ***Frontiers of urban survey: "3D city models", tools for urban analysis and representation***

**DONATELLA BONTEMPI**

Università degli Studi di Parma

#### **Abstract**

*Nowadays, three-dimensional exploration of the built and natural environment is an everyday activity, and terms such as GIS and BIM are well known in the field representing territory and architectural design. However, the urban scale and time dimensions still pose challenges to professionals and architectural researchers. The construction of discrete 3D models of the built architecture is a current issue, and 3D city models derived automatically from urban geographic data are still little more than an academic experiment. However, the rapid evolution of the non-contact survey technologies, management software and the need to show realistic what-if scenarios, highlights the question of their credibility and reliability in the field of urban analysis. The paper is intended to evaluate the potential of these tools and the need to codify the language of representation.*

#### **Parole chiave**

3D City Model, CIM/UIM, Rilievo Urbano, Codici del disegno, Rappresentazione della Città

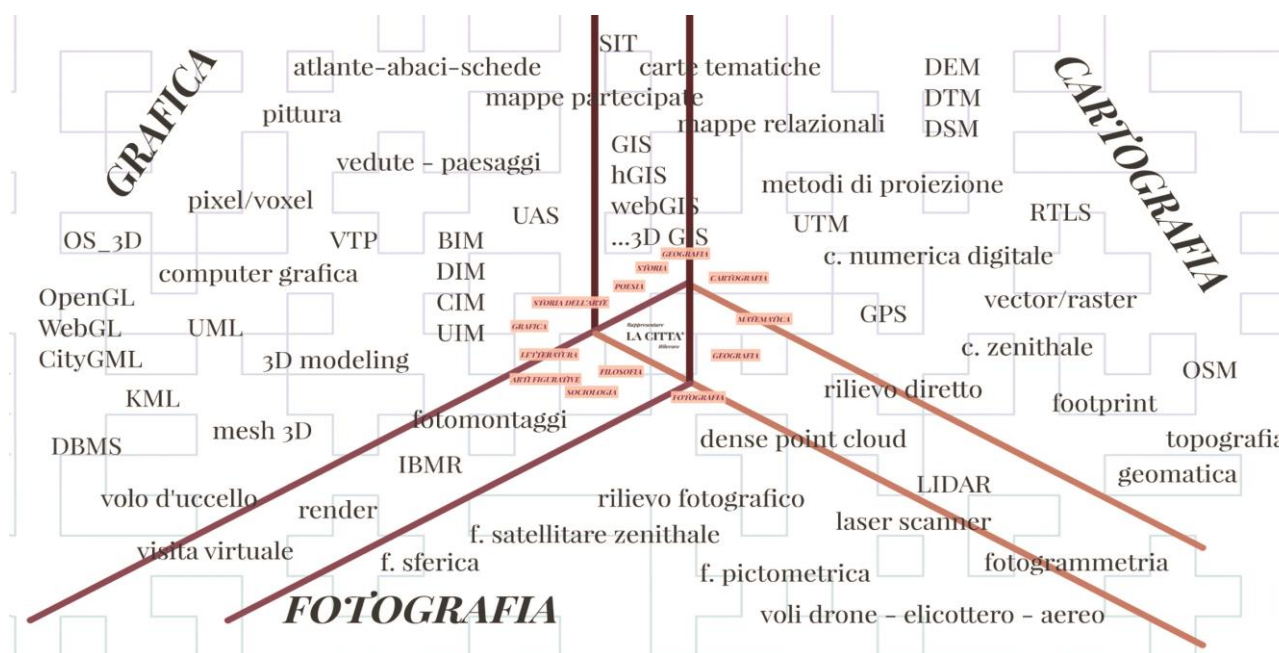
3D City Model, CIM/UIM, Urban Survey, Drawing Codes, City Representation

#### **Introduzione**

Se la confidenza con le esplorazioni tridimensionali dell'ambiente costruito e naturale è diventata quotidiana, se GIS e BIM sono termini ormai sedimentati nel campo della rappresentazione del territorio da un lato, e della progettazione dell'architettura dall'altro, la scala urbana e la dimensione temporale pongono ancora difficili sfide ai professionisti e ricercatori dell'architettura. La costruzione di modelli 3D discreti dell'esistente è una tematica attuale ed i modelli tridimensionali urbani ricavati in automatico da dati geografici sono ancora poco più che una sperimentazione accademica. Tuttavia, la rapidissima evoluzione delle tecnologie di rilievo, dei software di gestione e anche la necessità di visualizzare scenari realistici *what-if*, pone alla ribalta la questione della loro attendibilità e affidabilità nel campo dell'analisi urbana. Il contributo intende mettere in luce le potenzialità di questi strumenti e la necessità di codificarne il linguaggio di rappresentazione.

#### **1. L'information modelling in ambito urbano**

Il BIM applicato alla scala della città, può davvero renderla più "smart"? Questa la domanda che si pone inevitabilmente ad un occhio critico sul crescente panorama dei modelli digitali tridimensionali a scala urbana. Oltre l'indubbia spettacolarizzazione, dovuta all'effetto scenografico paragonabile a quello delle *point cloud* di architetture complesse, è



necessario approdare ad una lettura critica consapevole, quale quella che ci riconduce alla consapevolezza che la “nuvola” non è un rilievo di un edificio – inteso nel suo significato ampio e multidisciplinare di sistema aperto di conoscenze sul costruito – ma ne è uno dei possibili, incompleti, modelli metrici.

Questo argomento è poco conosciuto in Italia, anche se il tema del GIS tridimensionale risale agli anni '90 prevalentemente negli studi di ambito informatico e geomatico relativi ai problemi di acquisizione e codifica dei dati (capostipite prof. Thomas H. Kolbe, Institute for Geodesy and Geoinformation, TU Berlin). L'incessante sviluppo degli strumenti applicativi e le innovative funzionalità messe a disposizione nell'ultimo paio d'anni da alcuni software commerciali, portano alla ribalta il tema anche nel settore scientifico del rilievo e rappresentazione della città, oltre che per la progettazione.

Nell'*urban planning*, l'aspetto visivo è sempre stato predominante. La rappresentazione urbana è in bilico tra cartografia ed architettura, tra il desiderio di estensività da un lato e di ricchezza e dettaglio dall'altro. Il disegno digitale ha enfatizzato questa dicotomia, perché *zooming* e *scrolling* portano a trascurare il fattore di scala. Rilievo e rappresentazione, viceversa, producono modelli i quali necessitano di uno sforzo di selezione delle informazioni, astrazione ed interpretazione sia in fase realizzativa, sia da parte dei "lettori" del rilievo stesso. Il rilievo non è solo metrico, la rappresentazione non è solo il modello prodotto. È un atto conoscitivo critico della forma e del contenuto, della funzione e della percezione, del passato e del divenire dell'oggetto indagato.

Si aggiornano gli strumenti, che però non possono prescindere da una base teorica comune e consolidata: il rilievo urbano, secondo la norma UNI 7310/1974, è inteso come il metodo di rilievo e rappresentazione convenzionale di aggregati urbani storici caratterizzati da edilizia multipiano. Originariamente stabilito per definire un codice di scelta dei valori rappresentativi della città ai fini della lettura dell'ambiente costruito, ha il



compito di documentare per far emergere la conoscenza, ma altresì di comunicarla, con lo scopo ultimo, tra gli altri, di indirizzare le trasformazioni, visualizzando le diverse strategie di intervento. È un patrimonio informativo complesso che spazia dall'esistente, allo scomparso, al *desiderata*.

D'altro canto, l'iconografia urbana, anche quella tradizionale, non è solo base cartografica, ma è sempre stata strumento insostituibile di analisi urbana [Vernizzi - Bontempi 2014]. Per cambiare la città occorre conoscerla attraverso il monitoraggio e l'interrelazione di dati da fonti diverse, dei quali la misura è solo una componente. In tempi recenti la complessità dei dati urbani è cresciuta, integrando componenti molteplici, dinamiche e temporali, oggettive (*city sensing*) e soggettive (percettive e sensoriali). Si stanno pertanto cercando nuovi modi di visualizzare tali informazioni per le quali l'accuratezza metrica non è esaustiva e talvolta neppure necessaria.

Anzi, la dimensione degli oggetti rappresentati può essere distorta, pur conservandone la riconoscibilità, proprio come strumento di rappresentazione di un dato ulteriore: dalla cartografia si sfocia nei cosiddetti "cartogrammi" e nelle *typographic map*. Ancora, la lacunosità del dato metrico può essere sostituita dal fotorealismo, in una esperienza iper-reale ancor più accentuata rispetto al rilievo indiretto architettonico. La possibilità di planare dall'alto su un punto qualsiasi del globo, di ripercorrere itinerari vissuti o di prefigurare esplorazioni, consentita da un notissimo visualizzatore web, è esperienza ormai abituale.

Valutando la diffusione di applicazioni e software di personalizzazione e condivisione di mappe (My Maps Google, Mapbox e Scribble Maps per citarne alcuni) ed il fascino della *map art* sia bi- che tridimensionale (artisti come Armelle Caron, Madelon Vrieseltorp, Michael Tompsett, Jazzberry Blue, Ed Fairburn...), evidenzia come questo tema che ha da sempre affascinato l'uomo, legandosi all'immaginario del viaggio e del controllo del territorio, sia oggi quanto mai attuale. Si dice non a caso "*it's maptime*" [<http://maptime.io>]. Purtroppo, in una situazione di assenza di codificazione, nell'ambito della rappresentazione urbana l'avvento del 3D ha introdotto un eccesso di personalizzazione, quasi un'artisticità che, a fronte di un *graphic design* accattivante, porta ad una scarsa leggibilità dei dati. L'inadeguatezza della 7310 alla resa delle informazioni volumetriche e qualitative e la sua perdita di ricchezza espressiva a fronte della standardizzazione dei codici sono evidenti.

Soffermendosi sulla percezione dei diversi termini, le *image cloud* per "rilievo urbano" effettivamente rimanda alla disciplina consolidata, mentre il corrispettivo "*urban survey*" è associato all'idea di "sondaggio". Al contrario, mentre a "città 3D digitale" corrispondono immagini di videogiochi, "*3D city models*" restituisce i modelli digitali di cui si tratta in questo studio. La conclusione conferma una situazione già nota: mentre in Italia la tradizione del rilievo è presente e viva, all'estero l'ago della bilancia pende decisamente verso le questioni progettuali [Giandebiaggi - Zerbi 2014]. Una maggiore dimestichezza con i software di modellazione parametrica e procedurale produce render affascinanti e prefigurazioni verosimili, ma allo stesso tempo poveri di informazioni qualitative e quantitative sul costruito.

Al di là del desiderio di formalizzare una questione innovativa e della curiosità verso una tematica in ascesa, emerge la difficoltà di codificazione della rappresentazione che sfocia in una reale lacuna comunicativa. Controlliamo ancora i metodi di rappresentazione, o essi ci controllano?

DONATELLA BONTEMPI



Fig. 2: Modello urbano della città di Heidelberg, evoluzione dal primo impianto al 2011 ([www.citygml.org](http://www.citygml.org), [wiki.openstreetmap.org](http://wiki.openstreetmap.org) e [www.heidelberg-3d.de](http://www.heidelberg-3d.de), rielaborazione dell'autrice).

## 2. Potenzialità ed ambiti di applicazione dei modelli digitali a scala urbana

Un numero crescente di città nel mondo sta costruendo i propri simulacri virtuali, a partire dalla prima sperimentazione accademica condotta dall'università di Heidelberg negli anni Duemila. I *3D city models* sono un'arma potente per la visualizzazione dello stato di fatto e delle prefigurazioni di tutte le possibili città parallele passate e future. La versione basilare consiste in un modello con LoD1, detto anche *sugar cubes* (è in realtà un "2,5D" secondo la definizione di Dan Campbell) a cui sono associati una serie di colori che rappresentano un tematismo. In questo caso, talvolta l'accattivante prende il posto dell'utile, quando una mappa tematica tradizionale potrebbe fornire le stesse informazioni in modo più semplice, standardizzato ed intellegibile.

Altri impieghi invece sfruttano appieno le potenzialità del 3D: ad esempio, l'uso è consolidato nella pianificazione urbanistica e si attua attraverso scenari *what if* prodotti in modo parametrico sulla base di variabili personalizzabili e dettagliate. Questi stessi parametri si possono configurare in modo verosimile per rappresentare ricostruzioni storiche di città. Il realismo delle ipotesi ricostruttive suggerite può tuttavia trarre in inganno, suggerendo la presenza di dati metrici che invece sono stimati. *Rome Reborn* è il primo grande progetto di questo tipo, in collaborazione tra il Dip. INDACO del Politecnico di Milano, il DET dell'Università di Firenze, lo IATH in Virginia (USA) e l'università UCLA in California (USA).

L'obiettivo più ambizioso è costituire una piattaforma comune per l'analisi a scala urbana di tutta una serie di fattori e prestazioni spaziali più disparati, tra cui *urban planning* e trasformazione urbana, inserimento di nuovi edifici ed impatto visivo, zoning funzionale e verifiche normative, *Internet of Things* e *city sensing*, reti di servizi e *smart cities*, mobilità ed infrastrutture, flussi di traffico e percorrenze, requisiti o potenzialità di risparmio energetico, soleggiamento e comfort termico, rifiuti ed inquinamento ambientale, inquinamento acustico, modellazione del vento e propagazione di inquinanti ed odori,

verde ed agricoltura, sottosuolo e geologia, idrologia ed idraulica, rischi ambientali ed antropici, emergenze e *disaster management*, *safety and security*, servizi comunali e fiscali, protezione civile, *geomarketing* e *facility management*, beni culturali, turismo e intrattenimento... Esempi di applicazione di queste visualizzazioni integrate di dati sono frequenti soprattutto in ambito anglosassone e nord-europeo.

Oltre che per i dati contenuti, i modelli si differenziano anche a seconda dello scopo di visualizzazione o analisi, dalla piattaforma *local* o *cloud*, dalla tipologia di utilizzatori *surveyor*, *builder*, *admin*, *user*. Ciascuno di essi ha ruoli diversi, dall'implementazione dei dati, alla visualizzazione generica, all'analisi e calcolo ai fini decisionali e progettuali.

Una casistica di temi infinita e dinamica: dai tradizionali GIS, dalle fotografie di stati di fatto, scenari o soglie storiche, si sta di fatto passando all'implementazione di archivi attivi, aperti e fluidi. La definizione di "rilievo integrato" acquisisce un significato ancora più ampio, includendo aspetti di tipo gestionale sulla genesi, la struttura, la gerarchia ed il funzionamento della città. Gran parte della ricerca in corso riguarda le diverse soluzioni tecniche e software per l'implementazione e la visualizzazione dei dati, eppure la sfida maggiore è la loro sostenibilità a lungo termine. L'obsolescenza delle tecnologie si somma alla più temibile obsolescenza dei dati.

Altro tema scottante è l'interoperabilità, che è attualmente la grande problematica dei modelli BIM, in particolare relativi all'architettura esistente: i software non sono ottimizzati per recepire il rilievo ed i compromessi nella rappresentazione sono spesso eccessivi. Stesso problema si ha nella rappresentazione urbana, e diversi studi di settore informatico dimostrano che si è ancora alla ricerca di uno standard geometrico efficace tra *Google KML Standard*, *Open Geospatial Consortium CityGML Standard* ed altri. L'esempio di Londra, città che vanta di essere stata trasposta in più modelli digitali, e capostipite dell'istituzione di obbligo di progettazione BIM per le opere pubbliche, mostra in modo chiaro alcune delle casistiche: modelli matematici diversi per superfici mesh o modellazione solida, textures e dati rappresentati.

### 3. Componenti costitutive ed intrinseca interdisciplinarietà

Oggi la tecnologia di rappresentazione della città richiede una formazione specializzata sia per l'acquisizione dei dati e per la loro gestione, sia per confezionare e comunicare le informazioni stesse. La fruizione dei modelli deve essere ottimizzata per il Web 3.0 (interattivo, *user generated* e personalizzabile) e per i dispositivi mobili, rivolgendosi sempre più ai nativi digitali.

Le tradizionali competenze CAD, GIS e BIM devono essere integrate da quelle relative ai *Game Engine*. Infatti, se nei Sistemi Informativi 2D sono presenti entità grafiche (*features*) raster e vettoriali (punto linea superficie) a cui possono essere associati testi visualizzati e dati da un database esterno, nel 3D oltre alla costruzione della geometria solida a cui si ricollegano tutta una serie di problematiche, è imprescindibile la necessità di esplorare il modello in *Augmented Reality*, quindi settare perlomeno le condizioni di illuminazione e la camera di ripresa, oltre che eventualmente componenti sonore, di interazione o azioni esterne e realtà virtuale immersiva. Le stesse superfici tridimensionali possono essere generate da mesh o volumi solidi. Gli attributi quali colore, textures e tematismi devono parimenti essere sviluppati su tre dimensioni e possono differire tra facciate, coperture ed altri elementi.

Il 3D si discosta in modo evidente dalla rappresentazione tradizionale per il fatto di avere

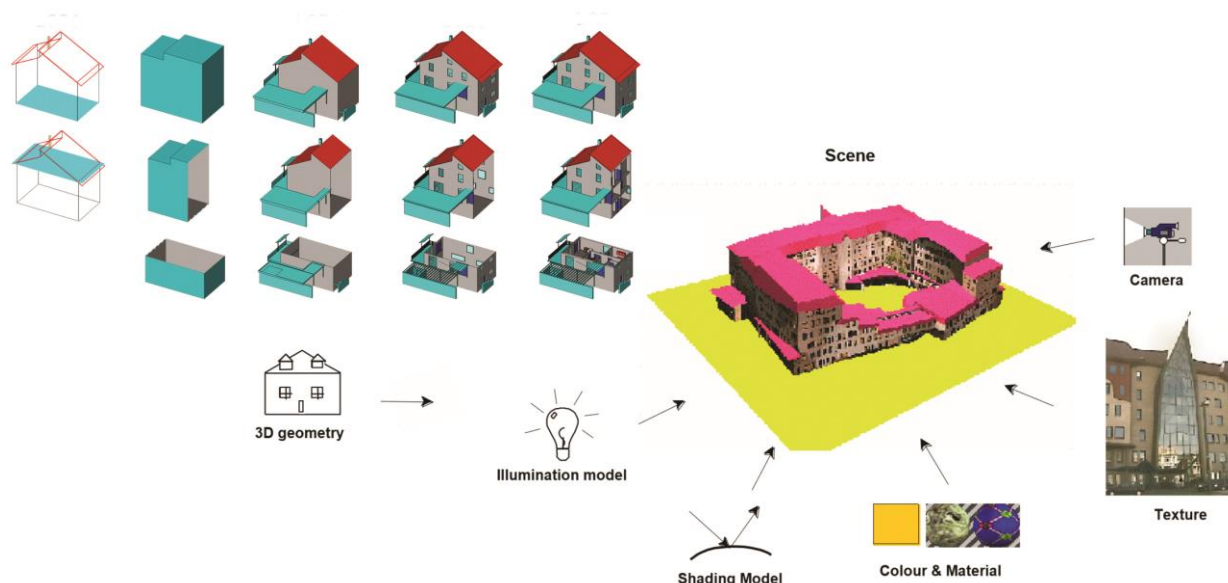


Fig. 3: Level of Detail nei modelli 3D urbani e componenti di Augmented Reality e Game Engine (<http://en.wiki.quality.sig3d.org/> e <https://3d.bk.tudelft.nl>, rielaborazione dell'autrice).

infinite direzioni di proiezione. In effetti, la sensazione di volume è data principalmente dall'illuminazione ed è enfatizzata dalla visualizzazione in prospettiva del movimento guidato (filmato) o pilotato dall'utente. L'illusione è tanto più convincente, quanto la prospettiva si avvicina alla visione umana, mentre il “wow factor” è più accentuato tanto più il punto di vista è inarrivabile per un osservatore reale. Leon Battista Alberti sosteneva che l'architetto non dovesse utilizzare la prospettiva, riservata ai pittori, ma egli stesso si avvalse di questo metodo di rappresentazione per dipingere in modo realistico le sue città ideali.

A livello teorico, per assonanza logica, le dimensioni del modello si possono ulteriormente incrementare da tre a quattro con l'introduzione del fattore tempo, fino a 5D 6D 7D ecc. comprendendo aspetti quali *planning* e *management*, *life cycle analysis*, sostenibilità, percezione, interazione. Nella pratica, ad ogni soglia la quantità delle variabili da gestire aumenta in modo esponenziale. Capire quale sia il livello di approfondimento/complessità necessario e sufficiente a raggiungere il massimo potenziale comunicativo è una sfida intrigante, perché ovviamente non è possibile estendere il rilievo architettonico alla città.

#### 4. Il linguaggio della rappresentazione

Chiarito che, per ottenere condizioni di scientificità, occorre distinguere tra visualizzazione e rappresentazione e “verosimiglianza” non equivale a “realtà”, è determinante la scelta del fattore di scala nativo, il quale stabilisce accuratezza, tolleranza e dettagli del modello. Nel campo dei modelli tridimensionali sono codificati cinque Level Of Detail, da zero (mappa piana) a quattro (BIM degli interni), che sono da distinguere dai Level of Development (da 100 a 500) del BIM architettonico.

Il codice del rilievo urbano ancora in vigore prevede una simbologia grafica applicabile tra

le scale 1:250 e 1:2500, con la condizione che i mezzi di disegno e di riproduzione litografica e tipografica consentano sufficiente nitidezza e incisività. Si allude ovviamente ai risultati ottenibili con i mezzi del 1974, ma il concetto rimane valido anche oggi ed è interessante sottolinearne i termini “nitidezza” ed “incisività”. Una delle principali difficoltà di navigazione dei *3D models* è infatti la necessità di adeguare il LoD al fattore di scala, sia per non appesantire la visualizzazione che per mantenere la leggibilità del costruito.

Nella norma è specificato anche che i segni adottati (stereometrici, volumetrici, proiettivi, distributivi) possono riferirsi sia all'esistente, sia a progetti urbanistici di ristrutturazioni o nuove costruzioni, tanto quanto a ricostruzioni di strutture architettoniche ed urbane non più esistenti. I disegni di restituzione rappresentano gli esterni degli edifici ed i loro sistemi distributivi comuni e consistono in piante, intese come proiezioni sia verso l'alto (pavimenti, scale, ecc.) sia verso il basso (volte e cupole, solai, cornicioni, ecc.), e prospetti. Seppur limitato al piano terreno, questo livello di informazioni è molto approfondito.

Oggi il 3D urbano è indispensabile alla progettazione: alcune società private acquisiscono i dati alla risoluzione necessaria e restituiscono i modelli, dietro compenso. Al di là dell'aspetto economico, ci si rende conto dell'irragionevolezza che ciascuno generi i suoi propri modelli personali, quando la necessità dei dati è condivisa. Quindi le più famose case produttrici concorrenti stanno implementando applicativi che permettono di scaricare direttamente sul proprio PC modelli discreti e parametrici generati in automatico a partire da dati geografici *open*, ovvero liberamente attingibili dal web.

Storicamente, nel campo del rilievo gli operatori hanno provveduto all'acquisizione con metodi diretti o indiretti dei dati quantitativi e qualitativi. Il paragone CTR/aerofoto, simile a quello laser scanner/fotomodellazione in cui ancora si ha poco riscontro sulla precisione metrica del dato ottenuto, è enfatizzato nel caso di questi modelli di cui non si conoscono precisamente le fonti, mentre condizione necessaria è che i dati siano affidabili ed aggiornati. In Italia, il Geoportale Nazionale mette a disposizione una grande quantità di informazioni organizzate per tematiche, ma già un primo controllo su Parma mostra una lacuna nella mancanza della perimetrazione dei *footprint* degli edifici di un intero isolato.

In Europa c'è una sensibilità maggiore su questo tema, e sono incrementate in modo esponenziale la creazione di database, la condivisione nei *repository* di modelli *user generated* ed il tentativo di standardizzare i formati dei dati e dei file di interscambio (associazioni quali *3D Ethics Charter* ed *OpenGeoData*). È intuitivo che la qualità del modello di output derivi direttamente dalla qualità dei dati di partenza, e sono necessarie competenze informatiche per orientarsi in questo mondo.

L'evoluzione dei sistemi di scansione a scala territoriale è rapida, tanto che si è passati tra il 2000 ed il 2011 ad una risoluzione dei DSM da voli Lidar tra un pixel al metro a un pixel ogni cinque centimetri. La densità dipende comunque dalle zone, urbane o meno, gli aggiornamenti non sono uniformi ed inoltre spesso questi dati sono accessibili solo in visualizzazione via web, misurabili ma non scaricabili (ad esempio Google Earth Pro).

Nei diversi casi [Bontempi 2015], a volo d'uccello l'impatto è notevole, anche se avvicinandosi agli edifici si evidenziano errori: nei modelli mesh le facce triangolari non descrivono in modo accurato gli elementi architettonici, nei modelli solidi la lacunosità dei dati causa errori nelle altezze degli edifici e le texture sono applicate *random*. Se il rilevatore rabbrivisce per le imprecisioni, l'*urban designer* riflette sull'utilità di questi strumenti innovativi e sul loro rapido sviluppo, quando nei tutorial delle case produttrici sono presentati come rimedio ai mali della città. L'avanzamento è apprezzabile, ma rimane molto da fare: la questione di selezionare le informazioni e trasporle in simboli



DONATELLA BONTEMPI

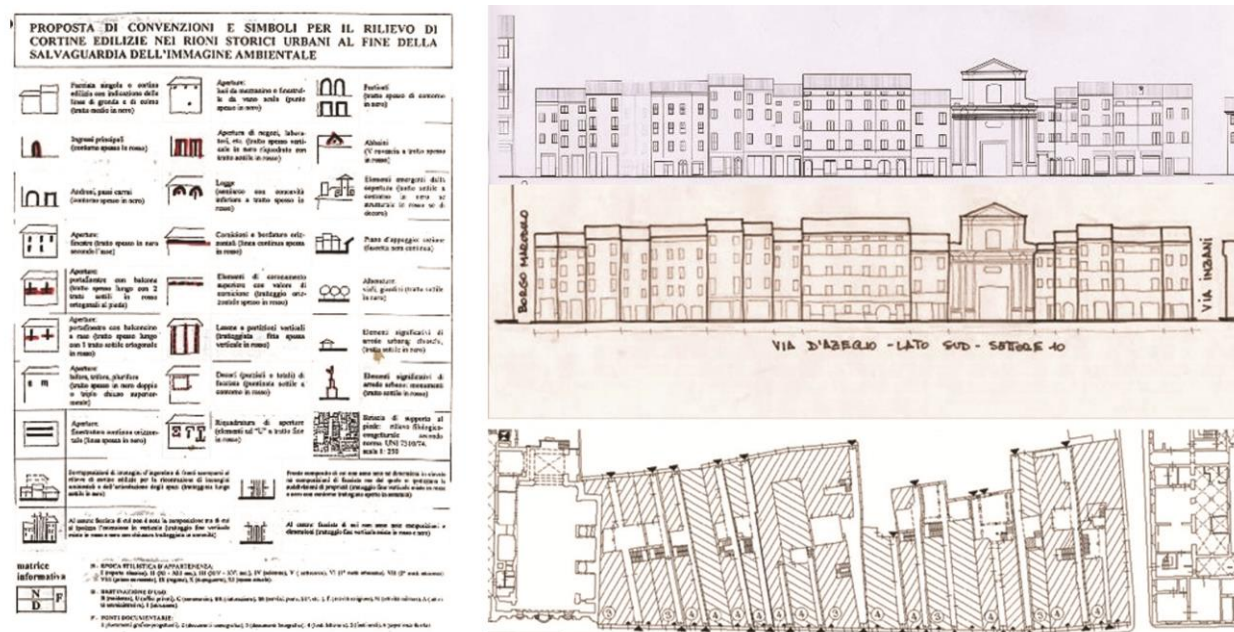


Fig. 4: Restituzione di rilievo urbano, Parma via Emilia, e codici di riferimento (Norma Uni 7310/1974 e disegni DICATeA, rielaborazione dell'autrice).

grafici non è estinta con il digitale, né lo è con il 3D. Tuttavia è tempo di aggiornare i codici del rilievo urbano attingendo in modo positivo all'infografica, all'*Information design* ed al *visual communication design*. A rilievo il compito di verificare i dati, alla rappresentazione il compito di comunicarli adeguatamente.

## Conclusioni

Un rilievo quale quello che si è cercato di delineare in queste note non è architettonico né territoriale, o meglio è entrambe le cose. È costituito da volumi ma anche e soprattutto da informazioni in mutamento continuo, è una realtà fluida ed ogni fotografia dello stato di fatto diventa obsoleta in breve tempo. Non è pensabile che la verifica e l'aggiornamento dei dati siano condotti manualmente da operatori, ma si auspica che possa essere replicato in automatico da fonti ricorrenti (DSM da voli Lidar, *city sensing*, ecc.).

La definizione di BIM include la condivisione e l'interdisciplinarietà come elementi vincolanti del processo ai fini di formare una base affidabile per progettazione, costruzione e gestione dei processi. I sistemi informativi 3D a scala urbana possono connettere le informazioni ed essere nuovi modi di rappresentare la realtà urbana, per agire su di essa.

Negli studi del dipartimento DICATeA dell'Università degli studi di Parma, da anni si lavora sulla rappresentazione di dati *multilevel* in modo comprensibile, attraverso i progetti SIPE, SIPEsc, SIRPU, STU, SIPEP ecc. [Giandebiaggi - Bianchi 2015 e Vernizzi - Bontempi 2014]. Dal GIS, ovvero "geometria + informazione", alla ricerca di una grafica e navigabilità semplificata per interfacciarsi con gli enti, all'analisi trasversale per soglie storiche, ma ancora fotografie statiche delle situazioni. La ricerca prosegue ora con alcuni casi applicativi nel tentare di verificare il grado di affidabilità attraverso confronti con rilievi tradizionali e di valutare il carico di lavoro necessario per perfezionare questi modelli ai fini della rappresentazione urbana (per Google Earth si parla di 95% del lavoro svolto in

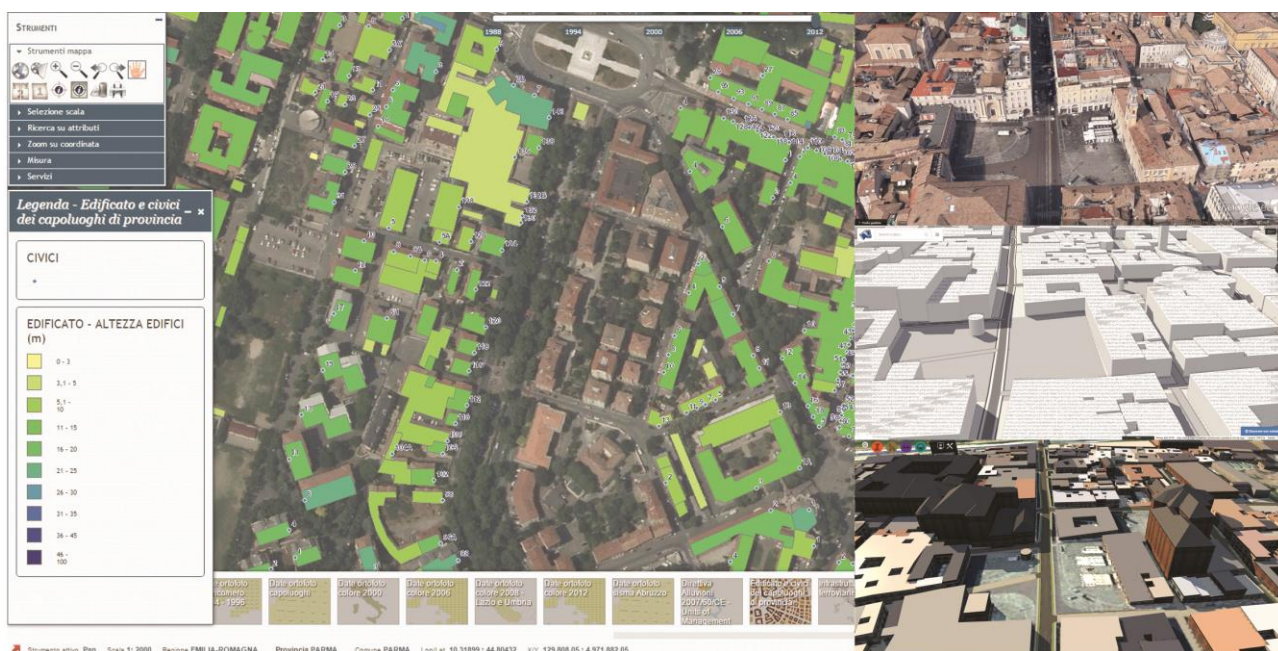


Fig. 5: Città di Parma, fonti di dati e modelli ([www.pcn.minambiente.it/viewer3D](http://www.pcn.minambiente.it/viewer3D), Google Earth Pro e Autodesk Model Builder per Infraworks, rielaborazione dell'autrice).

automatico da software). La conoscenza della città non è azione retorica o didattica. Un grande database condiviso potrebbe eliminare le storture derivanti dalla disinformazione reciproca tra amministratori, fornitori di servizi, lavoratori, pianificatori, utenti ecc. Si immagini un condominio, dove convivono spazi commerciali, professionali e di vita privata. Per gestire la città oggi, le componenti sociali e funzionali devono integrare la conoscenza della struttura fisica. Come si è visto, ci sono ancora molti limiti nel reperimento dei dati *open source*, nella codifica dei volumi risultanti e nell'individuazione univoca degli edifici, nell'assegnazione degli attributi parametrici e quant'altro. Un incremento +1 nel LoD implica una crescita esponenziale nella complessità di gestione dei dati e nel tempo di elaborazione necessario.

Eppure, oggi la rappresentazione urbana richiede salti di scala che solo una modellazione dinamica può consentire. Così come si studiano le città virtuali quali paradigmi della vita reale [Unali, 2014], così la possibilità di visualizzare le città reali come dentro ad un videogioco, e parimenti di agire su di esse prefigurando azioni di progetto, interventi esterni e quant'altro, potrebbe migliorare la loro pianificazione e gestione.

## Bibliografia

- BONTEMPI, D. (2015), *Potenzialità e criticità dei nuovi strumenti per la rappresentazione 3D della città ai fini della rigenerazione urbana. Un caso di studio*. In *Architettura e città : problemi di conservazione e valorizzazione*, a cura di MARMORI, A., PUCCINI, L., SCANDELLARI, V. E VAN RIEL, S., Altralinea Edizioni.
- BONTEMPI, D. (2016), *3D city modelling: nuovi strumenti di rappresentazione ed analisi a scala urbana*. In *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani*, a cura di CENNAMO, G.M., Roma: Ermes Edizioni.
- CENNAMO, G.M. (2016), *Processi di analisi per strategie di valorizzazione dei paesaggi urbani*, Roma : Ermes Edizioni.

DONATELLA BONTEMPI

- COPPO, D. – BOIDO, C. (2010), *Rilievo urbano. Conoscenza e rappresentazione della città consolidata*, Firenze : Alinea.
- DE CARLO, L. (2015), *Metamorfosi dell'immagine urbana: rappresentazione documentazione interpretazione comunicazione*, Roma: Gangemi.
- GIANDEBIAGGI, P. – BIANCHI, G. (2015), *La città connessa: il monitoraggio del disuso per la rigenerazione urbana*. In *Disegno & città*, a cura di NOVELLO G. - MAROTTA A Roma : Gangemi.
- GIANDEBIAGGI P. - ZERBI A. (2014). *Italian Survey National & International Portfolio*, Roma: Aracne Editrice.
- MOGLIA, G. – BOIDO, C. (2008), *Dalla conoscenza della forma urbana alla gestione e selezione delle informazioni per le rappresentazioni della città*. In *DISEGNARE CON* marzo 2008.
- NOVELLO, G. – MAROTTA, A. (2015), *Disegno & città, cultura, arte, scienza, informazione*, Roma: Gangemi.
- OSELLO, A. (2012), *Il futuro del disegno con il BIM per ingegneri e architetti*, Palermo: Dario Flaccovio Editore.
- UNALI, M. (2014), *Atlante dell'abitare virtuale*, Roma: Gangemi.
- VERNIZZI, C. – BONTEMPI, D. (2015), *La rappresentazione della città per lo studio dei fenomeni urbani. Evoluzione metodologica attraverso casi di studio*. In *Disegno & città*, a cura di NOVELLO G. - MAROTTA A. Roma: Gangemi.

## Sitografia

- <http://bimforum.org> (consultato 30/5/2016).
- <http://ediliziainrete.it/norme/uni-7310> (consultato 30/5/2016).
- <http://en.wiki.quality.sig3d.org> (consultato 30/5/2016).
- <http://koenigstuhl.geog.uni-heidelberg.de> (consultato 30/5/2016).
- <http://map3d.blogspot.it> (consultato 30/5/2016).
- <https://3d.bk.tudelft.nl> (consultato 30/5/2016).
- [https://scholar.google.it/scholar?as\\_ylo=2016&q=3D+city+modelling&hl=it&as\\_sdt=0,5&as\\_vis=1](https://scholar.google.it/scholar?as_ylo=2016&q=3D+city+modelling&hl=it&as_sdt=0,5&as_vis=1) (consultato 30/5/2016).
- [wiki.openstreetmap.org](http://wiki.openstreetmap.org) (consultato 30/5/2016).
- [www.archdaily.com/430041/could-virtual-cities-make-our-real-cities-smarter](http://www.archdaily.com/430041/could-virtual-cities-make-our-real-cities-smarter) (consultato 30/5/2016).
- [www.autodesk.com](http://www.autodesk.com) (consultato 30/5/2016).
- [www.esri.com](http://www.esri.com) (consultato 30/5/2016).
- [www.f4map.com](http://www.f4map.com) (consultato 30/5/2016).
- [www.filetoth.eu/pdf/2015-OE\\_BIG\\_Data\\_4\\_SMARTcity\\_web.pdf](http://www.filetoth.eu/pdf/2015-OE_BIG_Data_4_SMARTcity_web.pdf) (consultato 30/5/2016).
- [www.gisinfrastrutture.it](http://www.gisinfrastrutture.it) (consultato 30/5/2016).
- [www.google.it/intl/it/earth/](http://www.google.it/intl/it/earth/) (consultato 30/5/2016).
- [www.heidelberg-3d.de](http://www.heidelberg-3d.de) (consultato 30/5/2016).
- [www.opengeospatial.org](http://www.opengeospatial.org) (consultato 30/5/2016).
- [www.openstreetmap.org](http://www.openstreetmap.org) (consultato 30/5/2016).
- [www.pcn.minambiente.it/viewer3D](http://www.pcn.minambiente.it/viewer3D) (consultato 30/5/2016).
- [www.rhino3d.com](http://www.rhino3d.com) (consultato 30/5/2016).
- [www.slideshare.net/unmodelling/14006-beyond-complexity-borinsplit](http://www.slideshare.net/unmodelling/14006-beyond-complexity-borinsplit) (consultato 30/5/2016).

## *Un catalogo semantico per la conoscenza e la ricostruzione del paesaggio incompiuto. Il caso di San Leucio*

### *A semantic catalogue for knowledge and reconstruction of an unfinished landscape: a case study of San Leucio*

**MASSIMILIANO CAMPI, VALERIA CERA, ELISA MARIAROSARIA FARELLA, DOMENICO IOVANE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*San Leucio (Caserta) is one of the most interesting experiments in the economic, social and urban development of a Bourbon-era industrial city. The planning of the project under King Ferdinando IV is difficult to understand, given the loss of Collecini's drawings and the failure to complete development of the utopian "Ferdinandopoli". Nevertheless, the buildings actually constructed serve in illustrating architectural relationships, hierarchies and styles. These features make this project and its integration in the landscape one of the most important industrial experiments of the period. The current report derives from research by the universities of the Region of Campania. The first step is the acquisition of three-dimensional data on the built part of Ferdinandopoli, using digital photogrammetry. The second is the realization of a three-dimensional catalogue of the architectural components and elements, through their segmentation and matching in semantic families. This process serves in identifying recurring elements, useful for hypothetical reconstruction of the unrealized parts of this site.*

#### **Parole chiave**

Rilievo 3D, fotogrammetria digitale, modellazione 3D, BIM, famiglie semantiche  
3D survey, digital photogrammetry, 3D modelling, BIM, semantic families

#### **Introduzione**

Frutto delle aspirazioni di un sovrano illuminato, Ferdinando IV di Borbone, San Leucio è ancora oggi testimonianza di uno dei più interessanti tentativi di organizzazione urbana, sociale e produttiva di una nascente realtà industriale. La realizzazione di una colonia tessile, accanto ad una delle residenze reali, rispecchia una politica di sviluppo manifatturiero che contraddistinguerà diversi interventi del Regno Borbonico, contrapposte ad altri mal riusciti esperimenti di natura assistenzialistica. In questo sito, inserito in una estesa rete di strutture reali residenziali e produttive nella Terra di Lavoro, fu istituita una manifattura tessile per la lavorazione della seta già a partire dal 1783. Questa realtà produttiva e la colonia che verrà ad essa affiancata furono regolati da un vero e proprio codice legislativo, noto come Statuto Ferdinando. Concezioni illuministiche basate sulla volontà di equilibrio sociale, rendono questo progetto interessante proprio perché sviluppatosi durante un regime assolutistico. Il mancato completamento però del progetto e la perdita della documentazione grafica dell'architetto di corte Francesco Collecini rendono complesso individuare oggi compiutamente l'estensione e la configurazione di questo sito, così fortemente voluto ed immaginato dal sovrano. In particolare, la città industriale nota come Ferdinandopoli, restata incompiuta, è la testimonianza di un



MASSIMILIANO CAMPI, VALERIA CERA, ELISA MARIAROSARIA FARELLA, DOMENICO IOVANE



*Fig. 1: Veduta panoramica del borgo di San Leucio, ripreso da Sud (2016).*

tentativo di ordine produttivo e sociale dai particolari caratteri architettonici legati alla cultura rinascimentale più che barocca.

Lo schema tipico della città ideale rinascimentale è individuabile nelle parti compiute di questo grandioso progetto reale: la piazza centrale, fulcro della parte pubblica con una chiesa ed un teatro, e strade radiali che si dipartono dal centro e vengono intersecate da ulteriori strade concentriche. Il Belvedere, la residenza reale, rappresenta in lontananza il fuoco prospettico di questa struttura urbana, che instaura a sua volta nuovi e magnifici rapporti scenografici con il parco reale. Le residenze operaie, affacciate sulla grande piazza pubblica che si sostituisce alla residenza reale quale fulcro della struttura urbana, hanno caratteri architettonici sobriamente classici. Alle spalle delle cortine edilizie prospicienti le strade principali, piccoli orti e giardini, tuttora presenti, garantivano il sostentamento ed una parziale autosufficienza delle cellule abitative. L'identificazione dei caratteri formali e delle scelte compositive che hanno guidato la progettazione di questa inedita città industriale sono oggi desumibili dalle sole cortine realizzate: quelle del quartiere di San Ferdinando, di San Carlo e Trattoria, nelle vicinanze della seteria e della residenza reale.

Nello studio di contesti urbani storici, come quello in oggetto, questioni metodologiche per l'acquisizione e il trattamento dei dati attraverso le nuove procedure e tecniche del rilievo



digitale, si affiancano sempre più oggi ad esigenze di caratterizzazione semantica della rappresentazione e alla ricerca di nuove modalità di gestione ed utilizzo del dato. Da un lato, dunque, la documentazione digitale tridimensionale che offre nuove prospettive per l'osservazione e la conoscenza del patrimonio costruito, dall'altro la segmentazione e l'arricchimento semantico del dato ottenuto per una strutturazione dell'informazione.

## 1. Stato dell'arte

L'introduzione di procedure, tecniche e strumentazioni del rilievo digitale tridimensionale ha generato, in pochi anni, la profonda trasformazione di un settore disciplinare il cui sviluppo e la cui normalizzazione hanno richiesto secoli per una piena formulazione. Le moderne tecniche per l'acquisizione di dati tridimensionali (*range-based* o *image-based*), applicate alla registrazione del patrimonio storico, hanno dimostrato la loro efficacia nel restituire un'enorme quantità di dati metrici e colorimetrici da poter utilizzare per condurre analisi sull'architettura [Nocerino et al. 2014, Remondino et al. 2014]. La fotogrammetria digitale, in particolare, ha subito un'importante sviluppo negli ultimi anni grazie all'introduzione di procedure per l'estrazione di punti omologhi, la calibrazione e l'orientamento delle immagini, la generazione di nuvole di punti, mesh e texture, completamente automatiche. La gran quantità di modelli digitali ormai prodotti fa emergere però oggi la nuova necessità di classificare e analizzare i dati ottenuti, attraverso strumenti di supporto alla fase interpretativa. La strutturazione delle informazioni digitali tridimensionali, per una agevole e speditiva segmentazione, classificazione ed analisi dei dati raccolti, è dunque necessaria affinché i modelli digitali tridimensionali diventino un reale supporto alle indagini architettoniche sul patrimonio costruito. Nuove procedure e soluzioni di modellazione, segmentazione ed annotazione semantica e analisi di similarità geometriche e dimensionali in ambiente tridimensionale sono oggi già disponibili [Gao et al. 2015]. Diversi approcci per la segmentazione delle nuvole di punti (*color similarity and spatial proximities, shape detection, distance between planar faces*) sono stati sperimentati negli ultimi anni ed applicati a numerosi ambiti di ricerca [Hichri et al. 2013]. Allo stesso modo, diversi approcci BIM (*Building Information Modelling*) permettono ormai di rappresentare le caratteristiche fisiche e funzionali degli elementi dell'architettura per ottenere modelli digitali semanticamente arricchiti ed interpretati (*heuristic, based on context, based on prior knowledge or based on ontologies approaches*). La nascita del HBIM (*Historical Building Information Modelling*) testimonia l'interesse per questo settore di sperimentazione, che ha fornito già interessanti risultati nelle sue diverse applicazioni al patrimonio storico [Fai et al. 2011, Del Giudice et al. 2013, Drap et al. 2013].

In questo settore, l'eterogeneità dei dati, delle informazioni e delle terminologie rendono spesso necessari soluzioni ibride. La classificazione delle forme architettoniche, in base a parametri dimensionali e geometrici ma anche semantici, può infatti aiutare il riconoscimento, la classificazione e l'interpretazione dei caratteri del costruito.

## 2. Metodologie di rilevamento per la conoscenza della colonia di Ferdinandopoli

La tecnica della fotogrammetria digitale, basata su *Structure from Motion*, è una tecnica *range imaging* che consente la ricostruzione tridimensionale di oggetti da fotogrammi bidimensionali. L'utilizzo di detta tecnica di rilevamento consente la determinazione di modelli tridimensionali ricavati da nuvole di punti, successivamente utilizzati ed

MASSIMILIANO CAMPI, VALERIA CERA, ELISA MARIAROSARIA FARELLA, DOMENICO IOVANE

implementati in appositi software che consentono la fruizione dei modelli in tutte le loro potenzialità [Bitelli et al. 2005]; queste diventano contenitori di informazioni aggiungendo un valore a più ampio raggio rispetto ai classici disegni.

L'applicazione del metodo fotogrammetrico al caso oggetto di studio ha visto la progettazione delle fasi di rilievo suddividendo il sito in tre settori corrispondenti ai quartieri di San Carlo, Trattoria e San Ferdinando. La tecnica di ripresa prevalentemente adottata è stata quella ad assi paralleli, ideale per complessi architettonici che si estendono notevolmente in lunghezza ed il software utilizzato per l'elaborazione dei dati è: *PhotoScan Professional* della Agisoft. I set fotografici sono stati ricavati mediante l'utilizzo di diverse macchine: Nikon D7000, Nikon D40 e Canon EOS 5D, determinando una sovrapposizione media tra le immagini acquisite di circa il 60%.

Le condizioni ambientali legate soprattutto l'elevazione degli edifici, nonché alla presenza in alcune zone di vegetazione ed automobili, ha comportato l'utilizzo di un obiettivo grandangolare con lunghezza focale di 18 mm. Inoltre le prese fotografiche sono state condotte ad assi paralleli associate a ripresa ad assi convergenti pertanto ogni due fabbricati, sono state scattate immagini con l'asse di mira della camera inclinato approssimativamente di 45° rispetto alla verticale del piano dominante, in modo da recuperare informazioni spaziali su diversi livelli di profondità. Il modello prodotto è stato generato su di un numero totale di circa 2589 fotogrammi determinando un numero totale di 8 files per i quali i parametri di impostazione assegnati, sono stati di "accuratezza High" per le varie fasi di elaborazione (*Align, Build Dense, Build Mesh, Build Texture*).

Il modello così ottenuto è stato ricavato da un totale di circa 12 ore di elaborazione determinando un modello tridimensionale della Colonia leuciana. Modello che riproduce fedelmente lo stato di fatto dei tre settori corrispondenti ai quartieri di San Carlo, Trattoria e San Ferdinando. All'incrocio con l'asse viario di ingresso alla Colonia, agli angoli dei due quartieri, sono situate due fontane costituite ciascuna da una conchiglia contromuro e lungo l'arteria che attraversa il quartiere Trattoria trova sviluppo il portale a bugne listate che determina il limite della colonia.

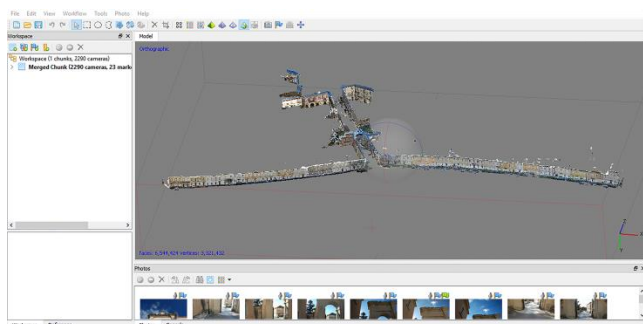


Fig.2: Nuvola di punti del complesso di San Leucio, ottenuta con fotogrammetria digitale.

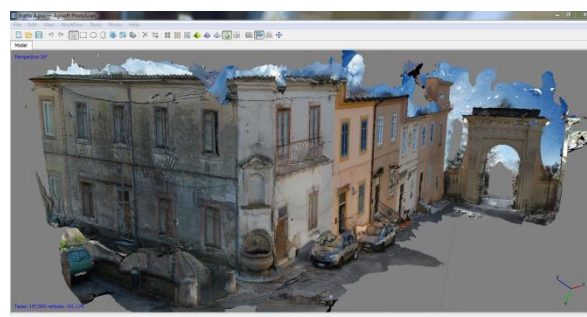


Fig.3: Dettaglio della fontana all'ingresso del quartiere San Ferdinando. Nuvola di punti texturizzata.



Fig.4: Ortofoto delle facciate del quartiere San Ferdinando (a sinistra) e San Carlo (a destra).

### 3. La modellazione con procedure BIM per la ricostruzione di Ferdinandopoli

L'acquisizione di dati tridimensionali con procedure di fotomodellazione digitale delle parti realizzate di Ferdinandopoli ha consentito di ottenere fondamentali informazioni metriche e colorimetriche dei manufatti che avrebbero dovuto comporre il grande progetto utopico della innovativa città industriale. Il modello digitale ottenuto, che rappresenta lo sviluppo urbano e generale delle cortine realizzate, ha richiesto in una seconda fase ulteriori approfondimenti a scala architettonica per l'individuazione dei caratteri formali e delle regole compositive sottesi alla progettazione. La procedura messa a punto rientra nell'ambito del BIM *Building Information Modelling* [Murphy et al. 2013].

Essa si è distinta in operazioni di riconoscimento dei caratteri morfologici dell'architettura di tipo semi-automatico - nel caso di "tipi" presenti già nelle "famiglie" BIM - ed operazioni manuali di modellazione e caratterizzazione dei componenti tipologici - nell'impossibilità di ottenerli a partire dalla modifica di un tipo predefinito. Per servire lo scopo specifico del caso studio, è stato necessario infatti in alcuni casi creare famiglie diverse per gli elementi architettonicamente simili, ma geometricamente differenti, che non possono essere gestite come oggetti parametrici unici. Nello specifico, ottenuta la nuvola dei punti fotogrammetrica, la stessa è stata importata in un software BIM per essere utilizzata come guida per la modellazione del catalogo tridimensionale. Diversi livelli sono stati creati ad altitudini caratteristiche per posizionare correttamente i diversi elementi (porte, finestre, modanature ecc.) e migliorare il processo di classificazione. Un livello terra è stato posizionato in corrispondenza del punto più basso di innesto della cortina edilizia in modo da avere lo sviluppo dell'architettura tutto al di sopra del piano di riferimento. Ulteriori due livelli sono stati posti in corrispondenza delle finestre ed ingressi posti al piano terra nonché delle bucatore poste al primo piano, in modo da individuare i piani di taglio di tutte le aperture. La nuvola è stata segmentata per individuare, mappare e classificare tutti gli elementi architettonici riscontrati. Per le cortine edilizie: nell'ambito della categoria *walls*, si è optato per la scelta della famiglia *architectural walls*, selezionando per la definizione della parete in questione un *basic wall* di spessore pari a 30 cm. A partire dalla selezione della nuvola, il tipo di muro precedentemente selezionato è stato inserito nel progetto in aderenza metrica con il modello: altezza e dimensioni della parete sono state ricavate direttamente selezionando i punti della nuvola di inizio e fine, in senso diagonale, del paramento murario. Dal momento che l'elemento murario viene di default restituito come un canonico parallelepipedo a facce ortogonali e rettilinee, per adeguarlo alla cortina oggetto di studio, caratterizzata da un'irregolarità di contorno, è stato modificato il profilo del tipo muro. Attraverso il suo ridisegno in *real-time* sulla nuvola, è stato possibile adattare l'elemento all'andamento inclinato e spezzato delle facciate leuciane. Inoltre, lo spessore è uno dei parametri che definisce il tipo di muro selezionato. A partire dal tipo *basic wall* 30 cm, si è duplicato lo stesso al fine di modificare i parametri geometrici che lo definiscono, in particolar modo lo spessore e la composizione in termini di stratigrafia, conformandolo alla tipologia di paramento riscontrata nel caso studio.

È stato quindi creato un muro di spessore pari a 60 cm, con finitura interna ed esterna di intonaco.

Dopo la creazione delle pareti, sono state inserite le bucatore vale a dire finestre e porte. In particolare, per le finestre, a partire dalla famiglia *window*, sono stati individuati i tipi di finestre a cui ascrivere le bucatore riscontrate in situ (finestra a due ante, finestra croce e cornice, finestra a croce). Dal momento che le stesse risultano simili tra loro ma

MASSIMILIANO CAMPI, VALERIA CERA, ELISA MARIAROSARIA FARELLA, DOMENICO IOVANE

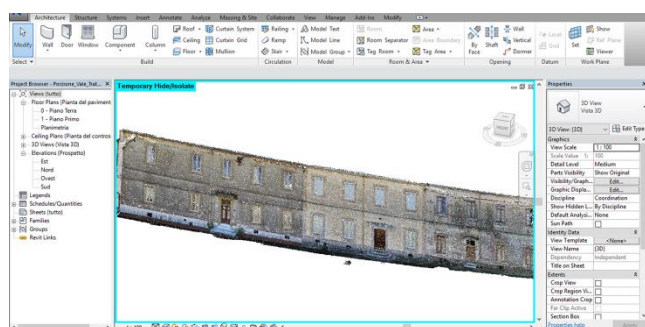


Fig.5: BIM. Importazione della nuvola di punti nel software di modellazione parametrica.

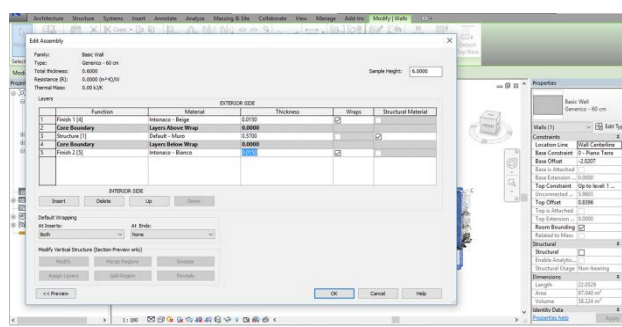


Fig.6: BIM. Modellazione cortina edilizia. Modifica della famiglia con inserimento dei parametri metrici.

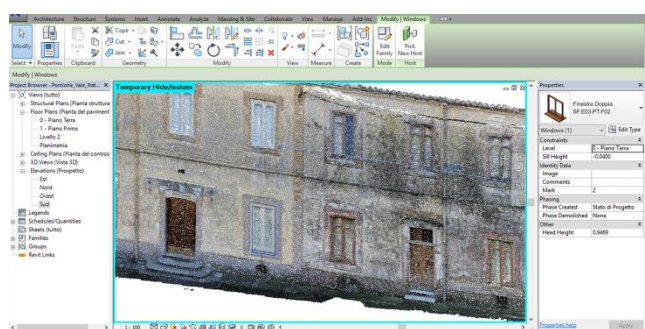


Fig.7: BIM. Modellazione di una buca del quartiere di San Ferdinando. Riferimento catalogo: SF.E03. PT.F02

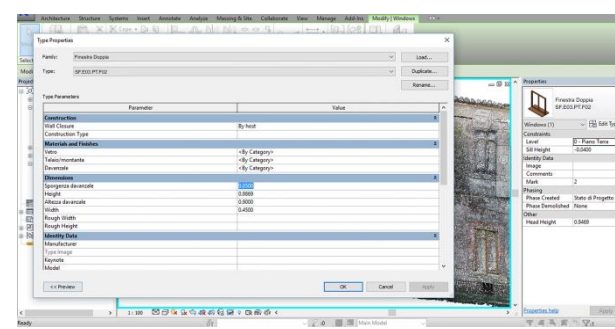


Fig.8: BIM. Editazione dei parametri di creazione una nuova famiglia per la modellazione di una buca del quartiere San Ferdinando. Riferimento catalogo: SF.E03. PT.F02

differiscono per dimensioni, si è deciso di modellarle a partire da tipi preesistenti: i valori dimensionali, che cambiano per ognuno dei tipi, sono divenuti nuovi parametri. La totalità delle informazioni geometriche ovvero le dimensioni e posizioni degli elementi sono state derivate da prelievi effettuati direttamente sulla nuvola fotogrammetrica.

Lo stesso procedimento è stato condotto per gli ingressi, modellati all'interno della famiglia *door*, a partire dai tipi portale decorato e portale ad arco.

Un discorso a parte meritano le cornici di coronamento delle buca, per le quali si è adottata una procedura di modellazione manuale articolata in due fasi distinte: modellazione geometrica dei componenti architettonici ed attribuzione di categoria e proprietà ai componenti. In virtù della particolarità geometrica degli elementi sopracitati, è risultata più agevole la modellazione degli stessi per estrusione (*sweep*) creando delle nuove famiglie ad hoc per lo specifico progetto. Utilizzando i *generic models*, le cornici di modanatura sono state modellate all'interno della famiglia *profile* a partire dall'importazione nell'editor della famiglia, di ortofoto ottenute sezionando la nuvola di punti e rappresentanti i profili delle sezioni oggetto di interesse. Mediante dunque il disegno del profilo e l'indicazione del percorso di estrusione, tutte le modanature sono state modellate con dimensioni corrette ed etichettate mediante l'assegnazione di una precisa famiglia e tipologia.

La metodologia fin qui esposta ha consentito di analizzare in maniera puntuale e critica l'architettura rilevata, individuandone i caratteri formali sottesi alla progettazione, dal generale al particolare. Dal modello tridimensionale digitale ottenuto risulta con evidenza una architettura essenziale, ove i pieni prevalgono sui vuoti, definendo la scansione ritmica delle aperture, incorniciate da una fascia che corre, similmente, in alto sui fabbricati sottolineandone l'andamento a schiera. Una omogeneizzazione morfologica dei prospetti, concepita in origine come specchio dell'uguaglianza sociale, che trova elementi perturbanti in alcuni dettagli che, a cavallo dei secoli XIX e XX, hanno riscattato i fronti dall'uniformità stilistica, informandoli di dettagli e colori alla maniera del Liberty.

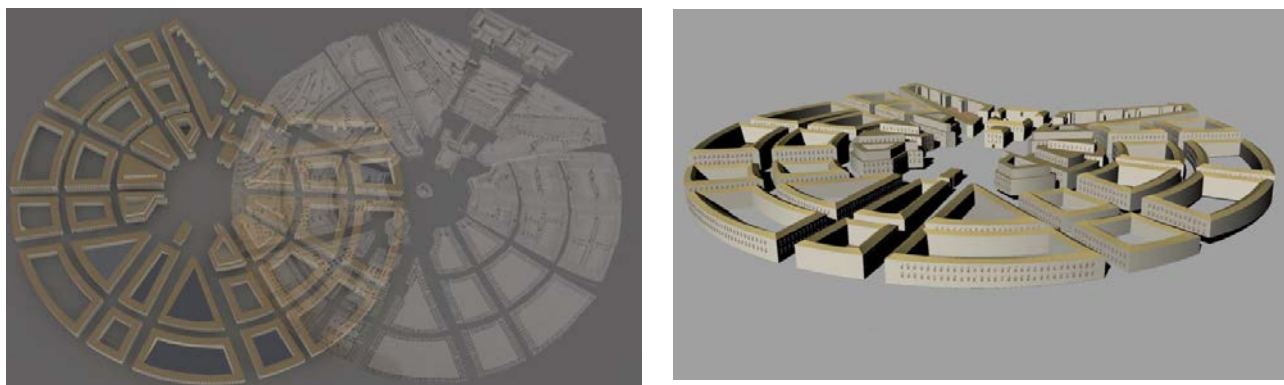
A valle dell'individuazione delle regole compositive che presiedono alla originaria idea progettuale, la modellazione degli elementi architettonici caratterizzanti l'edificato secondo categorie e famiglie, ha permesso la classificazione e l'annotazione dei caratteri di singolarità e di ricorrenza delle soluzioni adottate, pervenendo alla compilazione di un catalogo tridimensionale degli elementi architettonici e stilistici prevalenti.

Sono state classificate ed annotate 26 tipi di finestre, con altezza variabile da 1.471m a 2.076m, larghezza variabile da 0.926m a 1.128m, per i quartieri di San Carlo e San Ferdinando; congiuntamente a 31 tipi di portoni. Ogni elemento è stato nominato secondo un principio di schedatura interno consistente in una sigla composta da 4 campi del tipo: SF.E03.PT.F02 dove il primo campo indica il quartiere (SF San Ferdinando), il secondo campo il numero di fabbricato (E03 Edificio numero 3 secondo il senso della numerazione civica del quartiere), il terzo il livello a cui si trova la bucatara (PT piano terra), il quarto indica il tipo di bucatara e la sua posizione rispetto all'edificio (F02 Finestra numero 2 contando secondo il senso della numerazione civica del quartiere). Per ciascun elemento è stata predisposta, in linea con i principi della modellazione parametrica BIM, una accurata scheda descrittiva contenente sia informazioni metriche che colorimetriche e materiche, ottenendo in tal modo un catalogo completo. Tale catalogo è stato utilizzato come base cui attingere per la ricostruzione della porzione di città mai realizzata. L'ultima fase del lavoro qui esposto è stata difatti interessata dalla modellazione "ricostruttiva" improntata sulle deduzioni, tridimensionali ma ancora una volta però confinate nell'ambito del solo supporto cartaceo senza elaborazione di un vero e proprio modello 3D, esplicitate da Fulvio Rino nel suo contributo nel volume dedicato alle Utopie [Rino 1986]. La realizzazione della maquette del non costruito ha avuto luogo a partire dal modello fotogrammetrico precedentemente elaborato per le particelle interrotte ed arricchito dagli elementi architettonici catalogati. Utilizzando come riferimento il disegno planimetrico della configurazione urbana attribuita da Battisti [Battisti 1974] e Rino alla città ideale, si è proceduto con la modellazione dell'utopia: sono state riconfigurate, riproponendo gli stilemi riscontrati e convalidati nell'architettura leuciana, ed iterate - secondo le indicazioni progettuali del Collecini - le unità abitative operaie irrealizzate, disponendole lungo l'impianto circolare di Ferdinandopoli, fino al limite del possibile.

## Conclusioni

Le tecniche di rilievo e rappresentazione digitale, con procedure per il trattamento e l'elaborazione dei dati sempre più improntate all'automatizzazione dei processi, hanno dimostrato negli ultimi anni la loro efficacia nella registrazione e nella produzione di una documentazione sempre più completa del patrimonio storico. Il ri-disegno con metodi CAD





Figg.9 - 10: Modellazione ricostruttiva di Ferdinandopoli.

da ortofoto è ancora oggi la procedura maggiormente utilizzata per l'identificazione, lo studio e l'analisi dei caratteri architettonici prevalenti. Nuovi scenari sembrano comunque configurarsi con l'introduzione di procedure sempre più speditive ed efficaci di classificazione e modellazione tridimensionale da nuvole di punti, grazie ai nuovi strumenti BIM. Nel settore specifico del patrimonio storico, questa procedura richiede comunque ulteriori sviluppi ed evoluzioni, considerando l'importanza della catalogazione di numerosi ed eterogenei aspetti che caratterizzano questa particolare produzione architettonica. Considerando, inoltre, la sempre più importante diffusione di queste tecniche per gli studi sull'antico, sono auspicabili nuove procedure e protocolli standardizzati che regolamentino e uniformino le indagini in questo settore. Non va, però, dimenticato che la discretizzazione della gran quantità di dati ottenuti dal rilievo e la loro ragionata sistematizzazione secondo famiglie e tipi, individuati sulla base di associazioni semantiche, non sarà mai possibile senza una formazione culturale e professionale idonea nonché uno studio approfondito dell'oggetto di analisi.

## Bibliografia

- BATTISTI, E. (1974). *San Leucio presso Caserta: recupero di un'utopia*. In *Controspazio* n. 4, 1974.
- BITELLI, G. - GIRELLI, V.A. - TINI, M.A. - VITTUARI L. (2005). *Integration of Geomatic Techniques for quick and rigorous surveying of cultural heritage*. In *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume XXXVI-5/C34.
- DEL GIUDICE, M. - OSELLO, A., (2013). *Bim for Cultural Heritage. International Archives of the Photogrammetry*. In *Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume XL-5/W2.
- DRAP, P. - MERAD, D. - SEINTURIER, J. - BOÏ, J.-M. - PELOSO, D. - VANNINI, G. - NUCCIOTTI, M.-PRUNO, E., (2013). *Dal rilievo fotogrammetrico all'analisi dei dati. Il Progetto Shawbak*. In *Archeologia e Calcolatori* n. XXIV.
- FAI, S. - GRAHAM, K. - DUCKWORTH, T. - WOOD, N. - ATTAR, R. (2011). *Building Information Modeling and Heritage Documentation*. In *XXIIIrd International CIPA Symposium*.
- GAO, G. - LIU, Y. - LIN, P. - WANG, M. - GU, M. - JUN-HAI YONG. J. (2015). *BIMTag: Concept-based automatic semantic annotation of online BIM product resources*. In *Advanced Engineering Informatics*.
- HICHRI, N. - STEFANI, C. - DE LUCA, L. - VERON, P. - HAMON, G. (2013). *From point cloud to BIM: a survey of existing approaches*. In: *XXIV International CIPA Symposium*.
- LETTERIA, S. (2004). *Un'applicazione di rilievo urbano e ambientale in Terra di Lavoro. San Leucio. Progetto Giovani Ricercatori, Seconda Università degli Studi di Napoli*. Curti: StampaSud.

- MURPHY, M. – MCGOVERN, E. – PAVIA, S. (2013). *Historic Building Information Modelling – Adding intelligence to laser and image based surveys of European classical architecture*. In *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, n. 76, 2013.
- NOCERINO, E. - MENNA, F. – REMONDINO, F. (2014). *Accuracy of typical photogrammetric networks in cultural heritage 3D modeling projects*. In *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, Volume XL-5.
- PATTURELLI, F. (1926). *Caserta e San Leucio*. Caserta: Edizioni casa del libro.
- REMONDINO, F. – CAMPANA, S. (2014). *3D Recording and Modelling in Archaeology and Cultural Heritage. Theories and best practices*. Archaeopress.
- RINO, F. (1986). *San Leucio: ricostruzione e resti della città utopia*. In AA. VV., *Utopie rilette della Napoli capitale ed ex-capitale*. Napoli: Liguori.
- SCHIAVO, A. (1986). *Riflessi degli statuti Leuciani nell'Urbanistica di Ferdinandopoli*. Caserta: Russo.



## *Acquisire e comunicare attraverso la fotografia* *Acquiring and communicating information through photography*

**MARGHERITA PULCRANO, SIMONA SCANDURRA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Landscape reveals the cultural growth of society, the component architectural qualities, and the transformations with passing time. It's important to understand what surrounds us, documenting it and transmitting, for the eventual improvement and enhancement of national heritage. This contribution proposes a survey designed to capture data on all monument shaping our landscapes, through the use of the accessible instrument of photography, connected to particular geometric constructions and the development of modern calculation and modelling software. It also proposes an innovative way of communication, for the generation of widespread interactive, multimedia knowledge of inaccessible places. All of this is possible through the use of smartphones and tablets. As a demonstration of the concepts and methods, we present a case study of the area of the Naples "Insula Episcopalis".*

### **Parole chiave**

Fotografia, Fotomodellazione, Rilievo dell'Architettura, modello 3D, Basilica di Santa Restituta  
Photo, Photogrammetry, Architectonic Survey, 3D model, Basilica di St. Restituta

### **Introduzione**

Attraverso il paesaggio, la società si racconta, svelando il proprio accrescimento culturale, lo sviluppo, la qualità dell'architettura di cui si compone e le trasformazioni che il tempo e le nuove esigenze hanno reso necessarie.

Il paesaggio, in tutte le sue declinazioni, risulta essere la combinazione tra natura ed artificio e, a secondo del peso della componente antropica, potrà assumere caratteristiche diverse, definendosi naturale, agricolo, urbano, archeologico, e così via. Riuscire a leggere tali trasformazioni, soprattutto in scenari fortemente urbanizzati, come le città, dove l'azione dell'uomo è particolarmente significativa, consente di ricostruirne la storia, di capire le modalità ed i perché delle forme attuali, e di trovare una continuità tra passato e presente atta a valorizzare, e non distruggere, le tracce depositarie di antica memoria.

«Il testo della città è, per sua natura, metamorfico; ma la metamorfosi può virare verso la cancellazione e l'oblio o verso una trasformazione che, in modo attento, cerca di recuperare all'uso attuale il segno della storia» [Socco 2004]. Riuscire a gestire tale complessità è uno degli obiettivi principali della società contemporanea, affascinata, al contempo, dal passato e dall'innovazione; un problema che non si limita esclusivamente all'ambito architettonico, ma che tocca anche gli aspetti sociali, legati al vivere in un determinato luogo.

Il primo passo da compiere, imprescindibile, è quindi quello della *conoscenza*; comprendere ciò che compone i nostri luoghi ed i valori di cui sono portatori, può facilitarne la promozione e la valorizzazione, assicurandone la sopravvivenza.

La conoscenza di un bene non è mai disgiunta dallo scopo per il quale essa si persegue; ciò comporta una preventiva scelta dell'aspetto su cui porre maggiore attenzione ed il relativo grado di approfondimento da raggiungere. Analogamente vale per gli strumenti di cui ci si può servire, ed il modo in cui essi stessi possono essere utilizzati ai fini del raggiungimento degli obiettivi preposti.

La fotografia costituisce uno strumento largamente utilizzato per documentare la realtà, le specificità dei luoghi e per leggerne, nel tempo, le eventuali trasformazioni, restituendone sul piano dell'immagine i valori specifici, orientati secondo un preciso punto di vista fisico, culturale e operativo, corrispondente a quello di colui che esegue le operazioni di ripresa.

Accanto a ciò, interessa presentare, in questa sede, lo sviluppo che si è avuto, nel campo della fotografia, grazie all'avanzamento tecnologico degli anni recenti, sia per la tipologia di informazioni ricavabili, che per quelle esprimibili, oltre che i possibili usi che ne derivano.

### **1. Fotografia come strumento per la conoscenza: rilievo per fotomodellazione**

È oramai noto che la fotografia può essere definita come la proiezione su un piano (bidimensionale) della realtà (tridimensionale); in particolare, può chiaramente considerarsi una costruzione prospettica, perfettamente in scala, da cui, quindi, attraverso un procedimento inverso, si possono ricavare le dimensioni reali dell'oggetto (seguendo i principi della geometria descrittiva, in particolare quella proiettiva, grazie ai quali la realtà e la sua rappresentazione nel piano sono legate da relazioni biunivoche). È un'operazione che viene comunemente praticata nei processi di raddrizzamento fotografico attraverso cui, da una proiezione centrale, si ottiene una immagine ortografica che riporta le proporzioni reali dell'oggetto (con le dovute accortezze, da non tralasciare, sia nella fase di acquisizione che in quella di elaborazione).

L'avanzamento tecnologico e metodologico ha portato, in anni recenti, alla definizione di ciò che L. De Luca definisce "*fotomodellazione*" [De Luca 2011], ovvero una sorta di *fotoscansione tridimensionale* dell'oggetto fotografato. Si tratta della possibilità di ottenere, da foto, un modello geometrico 3D, informatico e matematico, che, a partire dai principi della fotogrammetria stereoscopica (capace di fornire dati dimensionali, anche in termini di profondità, dell'oggetto ripreso in almeno due foto opportunamente realizzate), sfrutta i progressi della *computer vision* e i *softwares* basati sugli algoritmi di *Structure for Motion* (SfM) per un risultato decisamente interessante.

Questo modello tridimensionale viene generato a partire dal riconoscimento di coppie di punti omologhi (definiti *tie points*, ossia punti di controllo) in foto che li riprendono da differenti angolazioni, in modo da poterne determinare la posizione relativa nello spazio tridimensionale. Affinché il *software* possa effettuare l'individuazione di tali punti in maniera più precisa e corretta, servono particolari accorgimenti, come si è avuto l'opportunità di constatare nell'esperienza di ricerca che ha riguardato parte dell'*Insula Episcopalis* di Napoli, costituita da un complesso architettonico di grande rilevanza e dalla storia secolare. Anche se l'opera che caratterizza maggiormente l'*Insula* è la Cattedrale, si è sperimentata la tecnica della fotomodellazione per rilevare l'antica Basilica di Santa Restituta, raggiungibile attraverso la navata sinistra del Duomo e scelta per le numerose testimonianze conservate al suo interno.

La prima operazione ha riguardato la scelta dei punti di ripresa, facendo attenzione ad assicurare una buona sovrapposizione tra fotogrammi successivi per facilitare il riconoscimento dei *tie point* al software, ed una variazione angolare tale da permettere





Fig. 1: Basilica di Santa Restituta, navata sinistra; esempio della sovrapposizione tra fotogrammi successivi.

una adeguata lettura delle profondità. Per ottenere un risultato ottimale, l'intero processo è stato calibrato rispetto alla specifica camera utilizzata, così che il *software* potesse riconoscere le distorsioni eventualmente generate dalla stessa e correggerle automaticamente; inoltre, prima della ripresa, si è scelto di inserire dei *target* nella scena, intesi come punti di riferimento ben riconoscibili, al fine di facilitare il *matching* dei *data-set*, migliorando l'individuazione dei *tie points*, e di assicurarsi delle distanze di riferimento rispetto cui scalare il modello tridimensionale. Un primo risultato ottenuto dal processamento dei *data-set* è stata la nuvola di punti, un modello numerico per punti e, quindi, una sorta di modello 3D di tipo discreto.

Queste prime fasi sono fortemente dipendenti dall'illuminazione presente nella scena al momento del rilievo: la condizione ottimale sarebbe quella di luce diffusa, per evitare l'alterazione del dato. Nel caso specifico, ci si è avvalsi della luce artificiale già presente all'interno della struttura. La *points-cloud*, ottenuta da questa prima fase di elaborazione dati, è stata successivamente trasformata in *mesh*, ossia un modello numerico per superfici, attraverso la costruzione di poligoni ottenuti dall'unione dei punti suddetti. Infine, di particolare rilevanza, soprattutto per l'interesse a voler documentare lo stato della materia al momento del rilievo, il tutto è stato texturizzato direttamente con la proiezione delle fotografie sulla superficie generata (ad ogni punto sono state associate le relative caratteristiche colorimetriche RGB), ottenendo così un modello non solo misurabile, ma foto-realistico «(...)portatore di tutte quelle qualità superficiali che solo l'immagine fotografica è in grado di restituire» [Paris 2015].

È dunque evidente la possibilità di poter documentare singoli beni, così come intere porzioni di territorio, con modelli tridimensionali ottenuti da riprese fotografiche, e di sfruttare questi risultati per ipotizzare cambiamenti prima di operarli realmente, ricordando sempre che il rilievo non è da intendersi come semplice fotografia della realtà ma, piuttosto, come frutto di una interpretazione della stessa, conseguenza di una selezione critica di tutti quei segni che la caratterizzano. Ne consegue che la fase più delicata è quella di decodifica del dato acquisito in uno o più modelli discretizzati ai fini delle specifiche letture. Nel caso in esame, si è scelto di ricavare, dal modello 3D ottenuto per fotomodellazione, le canoniche rappresentazioni mongiane della Basilica di Santa Restituta, oltre che modelli 3D di dettagli scultorei presenti al suo interno.

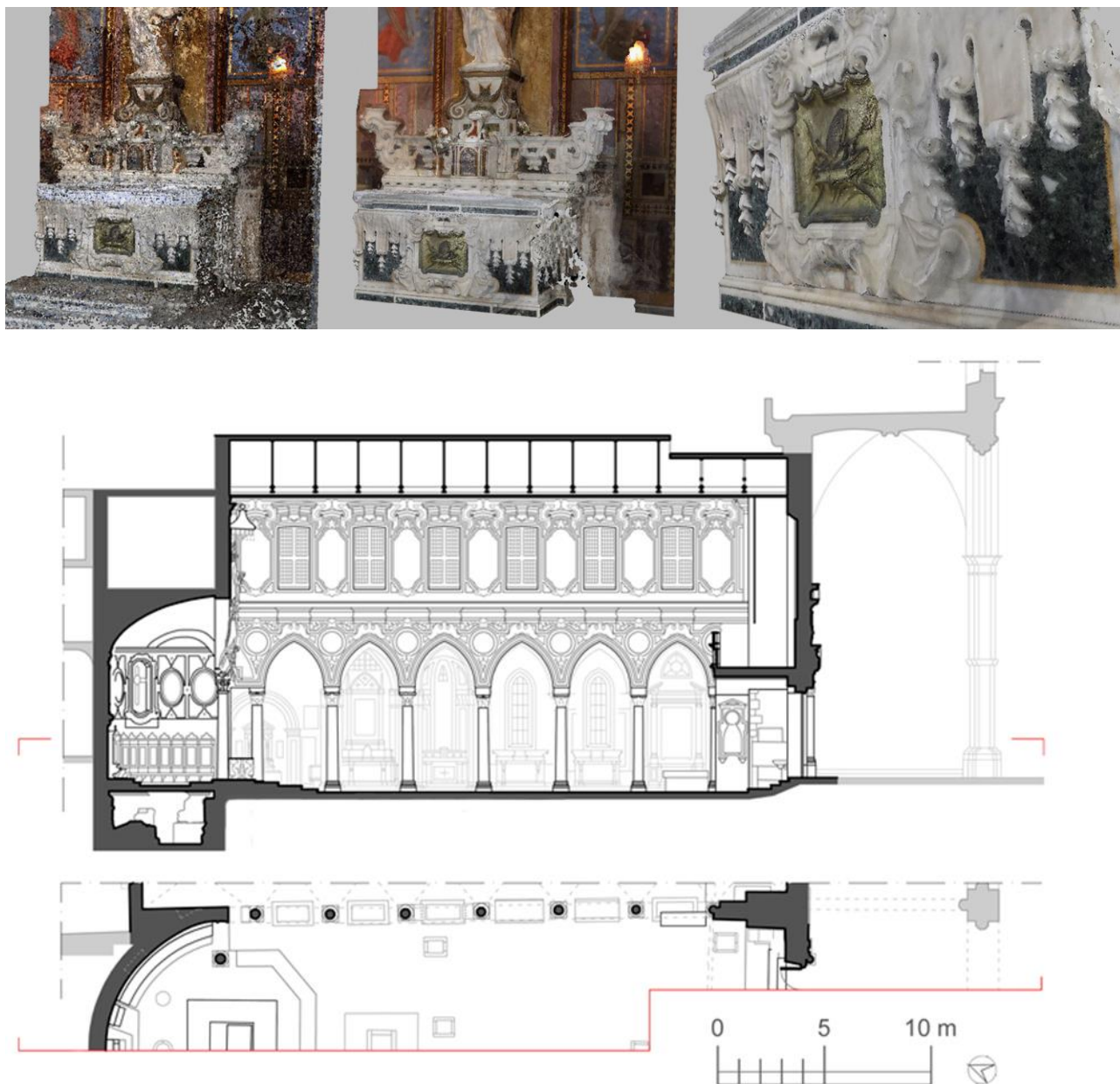


Fig. 2: Altare di San Gennaro nella Basilica di Santa Restituta, rilievo per fotomodellazione: dalla nuvola di punti alla texturizzazione.

Fig. 3: Basilica di Santa Restituta, navata destra e stralcio della pianta; elaborati di rilievo ad opera di M. Pulcrano e S. Scandurra, esito del progetto di ricerca che ha interessato l'Insula Episcopalis di Napoli (2015).

## 2. Fotografia come strumento per la conoscenza: le foto immersive

Dall'era del digitale, le immagini possono essere manipolate con una facilità tale da riuscire ad ottenere, con immediatezza, anche delle distorsioni tecnicamente non semplici, così da permettere una fruizione della fotografia del tutto innovativa: si pensi ad esempio alla fotografia panoramica, tecnica che permette la visualizzazione di un ambiente simulandone la percezione che ne ha l'uomo nella realtà. Per realizzare queste *panografie*

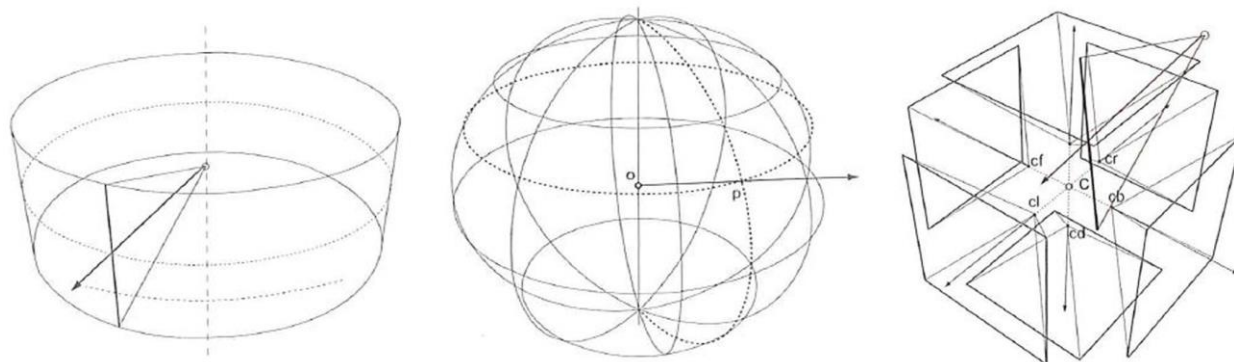


Fig. 4: Modello geometrico di un immagine panoramica cilindrica, sferica e cubica (De Luca 2011).

ci si serve di più foto, in parte sovrapponibili, che riprendono l'ambiente oggetto di rilievo a 360° in orizzontale e a 180° in verticale; anche in questo caso la sovrapposizione dovrà essere tale da permettere al *software* di riconoscere la continuità dello spazio fotografato nella fase di *stitching*.

All'interno della Basilica di Santa Restituta, si è scelto di utilizzare un treppiedi dotato di testa panoramica, indispensabile per riuscire a mantenere, in tutte le foto, lo stesso punto di vista e poter regolare adeguatamente la parallasse (spostamento apparente di un oggetto rispetto ad un punto di riferimento, se osservato da differenti angolazioni) al fine di una maggiore precisione.

I tipi di proiezione che possono essere utilizzati per un'adeguata lettura della foto ottenuta, sono quella cilindrica, quella sferica (o equirettangolare) e quella cubica, le quali consentono di simulare lo spazio tridimensionale pur rimanendo, in realtà, in un'immagine bidimensionale. Si parla, infatti, di foto immersive, ossia foto che danno l'impressione di trovarsi all'interno dello spazio fotografato; in particolare si avrà la sensazione di osservare quell'ambiente dal punto in cui viene posizionato il treppiedi in fase di acquisizione.

La proiezione *cilindrica* permette di osservare lo spazio rilevato ruotando al suo interno di 360° nel piano orizzontale, proprio come se stessi all'interno di un cilindro, senza avere, quindi, informazioni sui poli. Tale soluzione è sfruttata, in genere, quando le informazioni da condividere sono distribuite lungo una certa linea orizzontale, per cui, all'interno della Basilica di Santa Restituta, si è preferito operare con la proiezione *sferica* o *equirettangolare*. Qui il panorama multi-immagine viene proiettato sulla superficie di una sfera, a partire dal centro della ripresa che corrisponderà con il centro della sfera stessa, la quale avrà raggio pari alla focale della camera. In questo modo si è ottenuta la sensazione di trovarsi proprio all'interno dello spazio, percependolo nella sua totalità.

Per completezza, se avessimo utilizzato una proiezione *cubica*, il mosaico di immagini si sarebbe scomposto nelle sei facce che compongono il cubo, restituendone, quindi, sei viste prospettiche che simulano un punto di vista reale (frontale, laterale destro, laterale sinistro, retro, alto e basso).

### 3. Dalla documentazione alla comunicazione

«I beni culturali scompaiono ad una velocità superiore a quella con cui si riescono a documentare» [Waldhäusl in Proceedings of CIPA].





Fig. 5: Basilica di Santa Restituta, proiezione equirettangolare per la costruzione della foto immersiva.

Se si tiene conto del fatto che, spesso, l'ostacolo principale per una documentazione adeguata, è quello relativo ai mezzi a disposizione degli enti pubblici preposti all'elaborazione della stessa, si intuisce la potenzialità che la fotomodellazione e le foto immersive hanno nel campo dei beni culturali.

Ma oltre a raccogliere dati, questi sistemi presentano anche una forte capacità illustrativa che può ritenersi decisamente utile ai fini di una comunicazione diffusa, specialmente laddove i luoghi non siano accessibili, o siano accessibili solo per brevi periodi. A tal proposito, bisogna considerare il supporto di una o più applicazioni che permettano una lettura dei dati in maniera semplificata e immediata, comprensibile al pubblico vasto.

Per il lavoro effettuato all'interno della Basilica di Santa Restituta, tra le svariate applicazioni esistenti, si è pensato di utilizzare *Aurasma*, una applicazione che permette di realizzare dei progetti di *realtà aumentata* fruibili attraverso smartphone e tablet, scelta come mezzo attraverso cui poter trasmettere i dati raccolti, sotto forma di informazioni aggiuntive rispetto a quelle immediatamente percepibili, cercando di ampliare la conoscenza sul patrimonio culturale, secondo un approccio del tutto innovativo.

Il funzionamento di *Aurasma* è basato sul riconoscimento, attraverso la fotocamera del proprio dispositivo *mobile*, di alcune parti del bene inquadrato, al fine di poter fornire, immediatamente, le informazioni preventivamente caricate in *cloud* e ad esso associate.

Nel caso specifico della Basilica, la prima informazione che si è voluto condividere riguarda la possibilità di permetterne una visita virtuale senza, quindi, dover essere presenti fisicamente al suo interno. A tal proposito si è sfruttata la foto sferica acquisita nella navata centrale e si è scelto, come elemento riconosciuto dall'app per fornire l'informazione, il portale di accesso alla Basilica di Santa Restituta. Inquadrando il portale sul posto (ad esempio in orario di chiusura della Basilica) o da casa attraverso una sua rappresentazione fotografica, si fruisce del tour-virtuale. Analogamente vale per alcuni elementi che sono stati restituiti tridimensionalmente per fotomodellazione (un esempio sono gli altari all'interno delle cappelle): sul proprio dispositivo si può visualizzare il 3D dell'altare rilevato, ruotarlo, ingrandirlo e osservare nel dettaglio anche le parti poste più in alto. Infine, un altro aspetto molto interessante, legato al funzionamento di *Aurasma*, è la

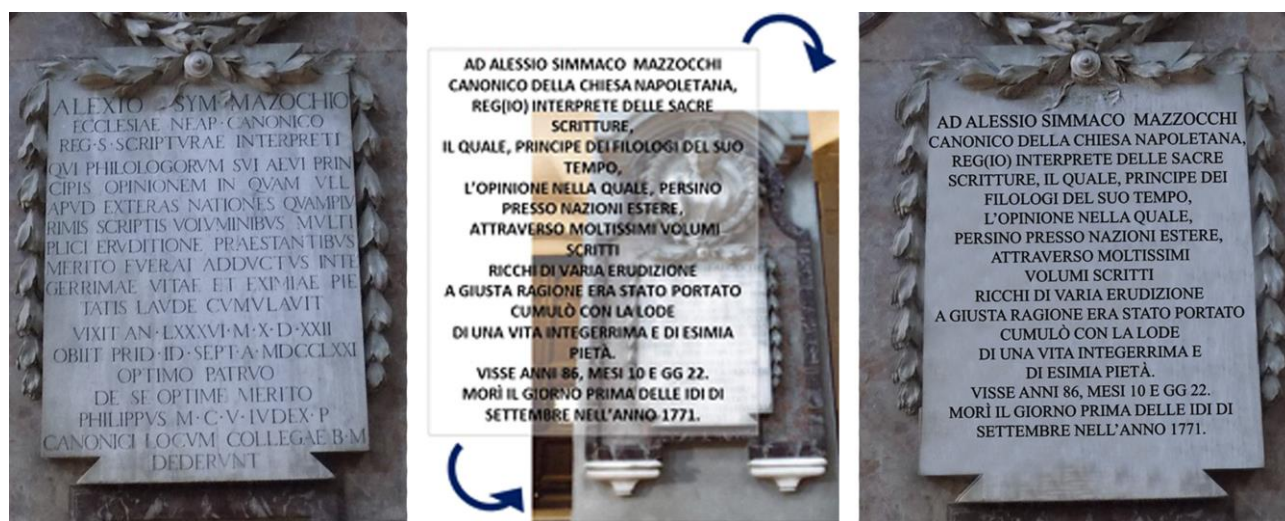


Fig. 6: Basilica di Santa Restituta; col supporto dell'applicazione Aurasma è possibile leggere la traduzione in italiano del testo presente sull'epigrafe, semplicemente inquadrando l'originale col proprio dispositivo mobile.

possibilità di poter legare al progetto anche delle informazioni di tipo testuale. Ciò è servito per fornire la traduzione di alcune delle epigrafi presenti all'interno della Basilica, che, a seguito del riconoscimento, appaiono trascritte in italiano sul proprio dispositivo. Allo stesso modo, è stato possibile condividere ulteriori descrizioni di ciò che si sta osservando, come le varie parti che compongono l'opera, l'indicazione dell'autore e il periodo storico.

## Conclusioni

La fotografia oggi si dimostra uno strumento piuttosto versatile, aperto all'interrelazione sia con altri strumenti di rilevamento, che con quelli di comunicazione, e capace di fornire dati che seguono perfettamente le moderne necessità. Rimane quindi un formidabile strumento di documentazione del paesaggio, supportato dalla tecnologia digitale degli ultimi anni. È bene riuscire a sfruttare tutto ciò come risorsa, per lo sviluppo economico, per coinvolgere il pubblico, educare sul vasto patrimonio che il nostro Paese conserva, e ottenere, al contempo, una documentazione utile agli studiosi e facilmente condivisibile attraverso una vasta gamma di applicazioni.

## Bibliografia

- BERTACCHI, S. – FANTINI, F. (2014). *Foto-modellazione digitale: considerazioni sul rilievo di ultima generazione*, In *Bollettinoingegneri.it*, n° 11/2014.
- CORSO, C. – CUCCARO, A. - D'ALBERTO, G. (2012). *La Basilica di S. Restituta e il suo arredo Medioevale*, Pescara: Zip Editore.
- DE LUCA, L. (2011). *La fotomodellazione architettonica*, Palermo: Dario Flaccovio Editore.
- DELL'AQUILA, M. (2002). *Il luogo della geometria*. Napoli: Arte Tipografica Editori.
- DOCCI, M. – MAESTRI, D. (2006). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Bari: Laterza Editori.
- DOVERE, U. (2004) *La Basilica di S. Restituta*, Milano: Federico Motta Editore.
- Frontiere del Rilievo: dalla matita alle scansioni 3D* (2001). A cura di MIGLIARI, R. Roma: Gangemi Editore.



MARGHERITA PULCRANO, SIMONA SCANDURRA

- MEOZZI, D. (2007) *Trecentosessantagradi*. In *Fotografia Reflex*, n° ottobre 2007. Roma: Reflex Editrice.
- PARIS, L. (2012) *Fotogrammetria e/o fotomodellazione*. In *Geometria descrittiva e rappresentazione digitale. Memoria e innovazione*. A cura di CASALE, A. Roma: Edizioni Kappa.
- PARIS, L. (2014). *Dal problema inverso della prospettiva al raddrizzamento fotografico*. Roma: Aracne Editrice.
- PARIS, L. (2015). *Fotogrammetria 2.0*. In *DisegnareCon* n° 8/14 gennaio 2015. Bologna: Dipartimento di Architettura.
- SOCCO, C. (2000). *Città, ambiente, paesaggio*. Torino: Utet Libreria.
- STRAZZULLO, F. (2001). *Napolitanae Basilicae S. Restitutae Monumenta Epigraphica*. Napoli: Arte Tipografica Editori.

### **Sitografia**

[www.Aurasma.com](http://www.Aurasma.com).

[www.360visio.com](http://www.360visio.com).

[www.geomaticaeconservazione.it](http://www.geomaticaeconservazione.it).

## **Da Canova a McCurry. La costruzione ideologica del paesaggio umbro** *From Canova to McCurry: the ideological construction of the Umbrian landscape*

**PAOLO BELARDI**

Università degli Studi di Perugia

### **Abstract**

*This paper is divided into two parts. The first part revisits the consolidated image, now exhausted, of the parable of a "green and medieval" Umbria. This image was first applied in the early 19<sup>th</sup> century, at the Academy of Fine Arts in Perugia, in the purist views of Tommaso Minardi (pupil of Antonio Canova); then consolidated by Carducci's poignant lyrics and finally sealed by Franco Zeffirelli's seraphic shooting. The second part introduces the concept of a new image which the Region of Umbria intends to use in global promotion, once again launched from the halls of the Perugia Academy of Fine Arts: creator of the Image Theater at Milano Design Week 2013, of Convivium 2.0 at Milan Expo 2015 and of the "Scorched or Blackened" installation at Milano Design Week 2016.*

### **Parole chiave**

Umbria, paesaggio, costruzione ideologica, Canova, Mc Curry

Umbria, landscape, ideological construction, Canova, Mc Curry

### **Introduzione**

L'idea che l'Umbria ha e dà di sé è l'esito di una costruzione ideologica tanto artificiosa quanto relativamente recente. Che, a ben guardare, affonda le proprie radici costitutive nel 1819, quando Tommaso Minardi, pupillo faentino di Antonio Canova, viene nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia. Minardi infatti, folgorato dalla grande pittura umbra del Trecento-Quattrocento, rinnega la formazione neoclassica ricevuta negli ambienti romani e abbraccia la poetica romantica, richiamando in Umbria un qualificatissimo cenacolo di artisti nazareni e puristi (da Johann Friedrich Overbeck a Ludwig Vogel fino a Franz Pferr) che, nel breve volgere di pochi anni, vanno ben oltre «l'Umbria santa», inventando «l'Umbria verde e medievale» [Ricci 2006].

### **1. Oltre l'Umbria verde e medievale**

Le ricadute positive del progetto culturale promosso da Minardi non tardano a manifestarsi, in quanto già nel 1821, al termine del suo mandato triennale in Accademia, l'Umbria non è più solo meta obbligata di pellegrinaggi religiosi, ma è anche meta ambita di grand tour artistici. Peraltro tutti i grandi artisti e tutti i grandi architetti attivi all'epoca in Umbria si allineano a questo nuovo progetto culturale (né avrebbe potuto essere diversamente, visto che gravitano tutti intorno all'Accademia) e cominciano a costruire un paesaggio coerente con il nuovo concept ideologico, ritraendo le città nell'ambito di cornici naturalistiche lussureggianti e costruendo i monumenti secondo canoni stilistici medievaleggianti [Belardi 2013]. Questo atteggiamento romantico traghetta l'Umbria fino

PAOLO BELARDI

all'età post-risorgimentale, quando la costruzione ideologica del paesaggio umbro subisce un'ulteriore accelerazione, laddove, così come si evince dalle allegorie eseguite da Domenico Bruschi nella sala del Consiglio del palazzo del Governo di Perugia [Petrillo 2009], emerge un'identità comune fondata sulla sommatoria delle individualità storiche delle singole città sul cui sfondo regna sovrana una natura incontaminata, che imprime sulla regione il marchio di «cuore verde» d'Italia poi celebrato da Giosuè Carducci nell'ode *Alle fonti del Clitumno* («grande, austera, verde / da le montagne digradanti in cerchio / l'Umbria guarda»), composta nell'estate 1876 sulla scia emozionale di una visita al parco artificiale voluto da Paolo Campello della Spina per ricreare la climax idilliaca del paesaggio descritto da Plinio. L'idea d'Umbria lanciata dai commissari postunitari e sdoganata da Carducci riscuote un grande successo. Tanto che non è solo condivisa, ma è addirittura estremizzata dai gerarchi fascisti, che riducono la poligonazione territoriale a una triangolazione in cui Assisi è un unicum e tutte le altre città vengono omologate a Perugia o a Terni, in base a una rappresentazione della regione bifronte, al contempo antica e moderna. Il che incide profondamente sulle politiche architettoniche: ad Assisi e a Perugia (oltre che nelle città ad esse associate: Gubbio, Narni, Spoleto) si tende a restaurare o al più a costruire in stile eclettico, disseminando i centri storici con false ambientazioni neomedievali, mentre a Terni (e nelle città ad essa associate: Bastia, Città di Castello, Foligno) si tende a costruire in stile moderno, colonizzando le periferie con algidi condomini razionalisti. Avviene così che «Perugia-città della cultura», «Assisi-

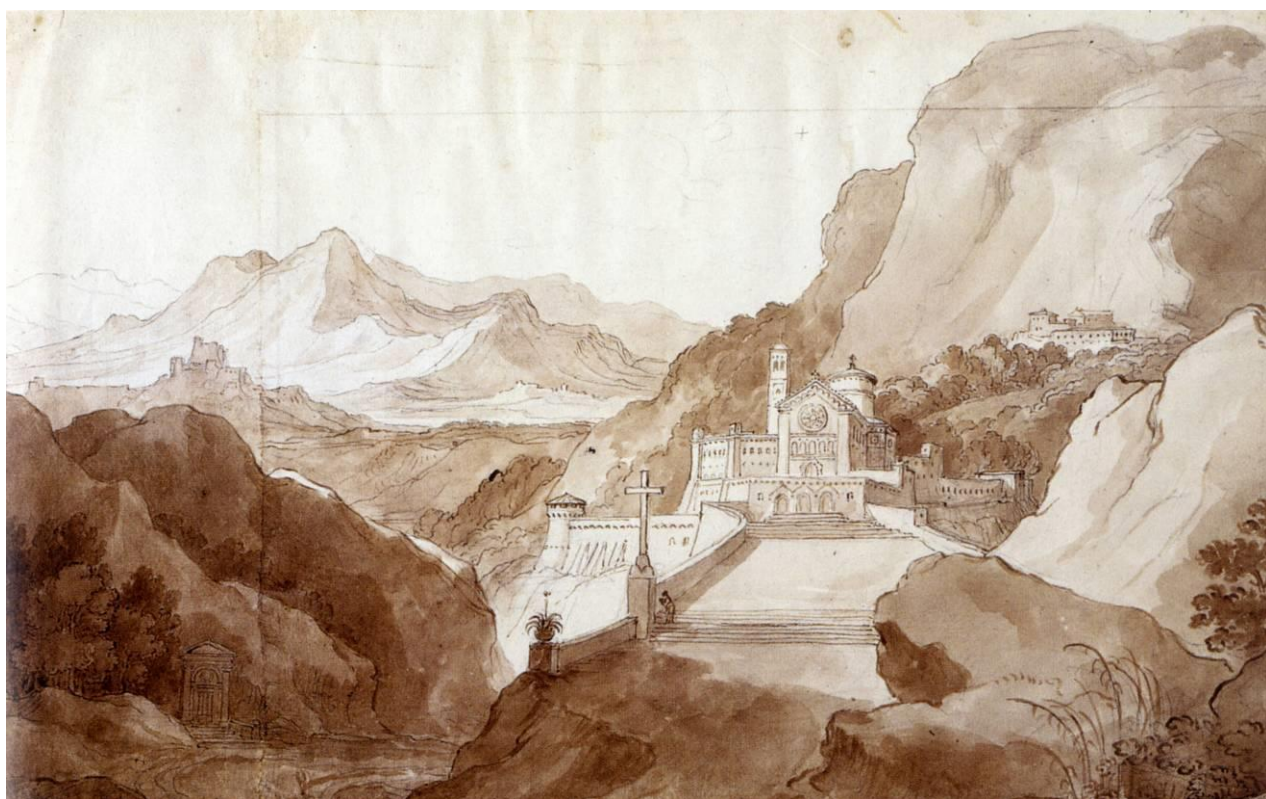


Fig. 1: Paesaggio con complesso monastico ispirato al San Francesco in Assisi (Tommaso Minardi, 1810-1830 ca.).

città della religione» e «Terni-città dell'industria» diventano binomi inscindibili, che evocano altrettanti esempi stranieri: Perugia come Oxford, Assisi come Bethlemme, Terni come Manchester [Di Nucci 1992].

E il ritardo che, a cavallo degli anni Cinquanta, segna l'architettura umbra rispetto all'architettura italiana discende dai limiti congeniti in questa idea d'Umbria, laddove lo stile neogotico della basilica di Santa Rita di Spirito Maria Chiappetta a Cascia sta alla climax neorealistica della chiesa di San Vincenzo di Ludovico Quaroni a Matera così come lo storicismo neoromanico del mausoleo dei 40 Martiri di Pietro Fringuelli a Gubbio sta al minimalismo antiretorico del mausoleo delle Fosse Ardeatine di Mario Fiorentino a Roma [Belardi 2012].

Poi però, a partire dai primi anni Sessanta, l'Umbria tradisce i primi sintomi d'insofferenza per un cliché che mostra con sempre maggiore frequenza la corda del proprio essere e comincia a proporsi come laboratorio sperimentale nell'ambito delle iniziative strategiche legate al governo del territorio [Canali 2010; Belardi et alii 2011]. Il percorso dell'Umbria verso la modernità comincia a Gubbio con la costituzione dell'Associazione Nazionale Centri Storico-Artistici (1960), prosegue prima a Terni con la realizzazione partecipata del Nuovo Villaggio Matteotti (1970), poi a Perugia con la realizzazione della risalita meccanica della rocca Paolina (1983) e, infine, è suggellato dalla ricostruzione postsismica di Foligno (1997) [Belardi 2015]. Che, a ben guardare, non è qualificata tanto dalla correttezza del restauro dei monumenti storico-artistici quanto dall'eccezionalità delle nuove realizzazioni, nel cui elenco risaltano la chiesa di San Giacomo di Massimiliano Fuksas, il Centro Italiano di Cultura Contemporanea di Gettulio Alviani e il recupero dell'ex chiesa dell'Annunziata di Guendalina Salimei [Segatori 2007; Belardi et alii 2014].

Eppure, nonostante tutto ciò, l'Umbria ha continuato a essere identificata con lo stereotipo divulgato nel mondo dalle sequenze del film *Fratello Sole, Sorella Luna* diretto da Franco Zeffirelli con l'(ormai ex) integrità dei suoi centri storici e con l'(ormai ex) amenità delle sue colline verdi. Con ricadute negative anche dal punto di vista sociale ed economico, perché la crisi in cui versa la regione è in buona parte riferibile ai limiti di un'economia che, da troppo tempo, continua a cullarsi sulle certezze del turismo estemporaneo legato non solo alla religione e ai grandi eventi, ma anche e soprattutto all'immagine consunta di «cuore verde (e medievale) d'Italia» [Bracalente 2010].

Tre componenti che attraggono gli intellettuali in età da pensione, ma non attraggono i giovani creativi e portano a trasformare i borghi abbandonati in torpidi villaggi benessere invece che in vivide fabbriche della conoscenza. Da qui le ragioni per cui la Regione Umbria, da sempre particolarmente sensibile agli aspetti comunicativi, ha intrapreso un processo di brandizzazione territoriale [Tarpani 2011] che si è sviluppato a Milano: nel 2013 con il padiglione espositivo *Teatro delle immagini*, nel 2015 con l'allestimento espositivo *Convivium 2.0* e nel 2016 con la struttura espositiva *Scorched or Blackened*.



PAOLO BELARDI



*Fig. 2: Campello sul Clitunno (Pg), Fonti del Clitunno.*

*Fig. 3: Assisi (Vittorio Grassi, 1926), Perugia (Alberto Iraci, 1928), Terni (Nello Benini, 1930).*





*Fig. 4: Cascia (Pg), santuario di Santa Rita, veduta esterna.*

*Fig. 5: Perugia, rocca Paolina, risalita meccanica.*



## 2. Teatro delle Immagini

Il padiglione espositivo, allestito nel cortile del palazzo di Brera in occasione del Fuorisalone Milano 2013 e volto a presentare una selezione della campagna fotografica „Sensational Umbria” condotta da Steve McCurry, è stato concepito come un palcoscenico ideale in cui le immagini diventavano attori ed eleggevano lo spazio a scenografia teatrale in cui, al cospetto della statua bronzea di Napoleone Bonaparte in veste di Marte pacificatore formata da Antonio Canova, si svolgeva una vera e propria rappresentazione dell’Umbria. Le ragioni del progetto derivavano dalla volontà di comunicare l’anima dell’Umbria stabilendo un dialogo con il contesto milanese. In tal senso, il concept progettuale evocava la “U” Umbria Jazz, il palcoscenico del Festival dei Due Mondi di Spoleto, l’iterazione prospettica del “calce” di Assisi, lo skyline discontinuo della Perugia medievale, il legno dei ceri di Gubbio, l’acciaio delle fabbriche di Terni e, soprattutto, le permeabilità visive del *Teatro Continuo* realizzato a Milano da Alberto Burri in occasione della XV Triennale (1973-1989): una sorprendente quinta scenografica collocata sull’asse centrale di Parco Sempione e volta a incorniciare la veduta dal basso del castello Sforzesco. Il padiglione espositivo, che in seguito è stato riassemblato a Perugia, Orvieto, Isola Maggiore e Todi, era costituito da dieci portali rovesciati, composti da un’iterazione ritmica di travi in legno intervallate con altrettanti grigliati metallici volti a realizzare un piano di calpestio sollevato da terra da cui emergevano cinque grandi lightbox di dimensioni giganti portando lastre in plexiglass su entrambe le facce con applicate le immagini selezionate occasionalmente dai diversi curatori artistici.

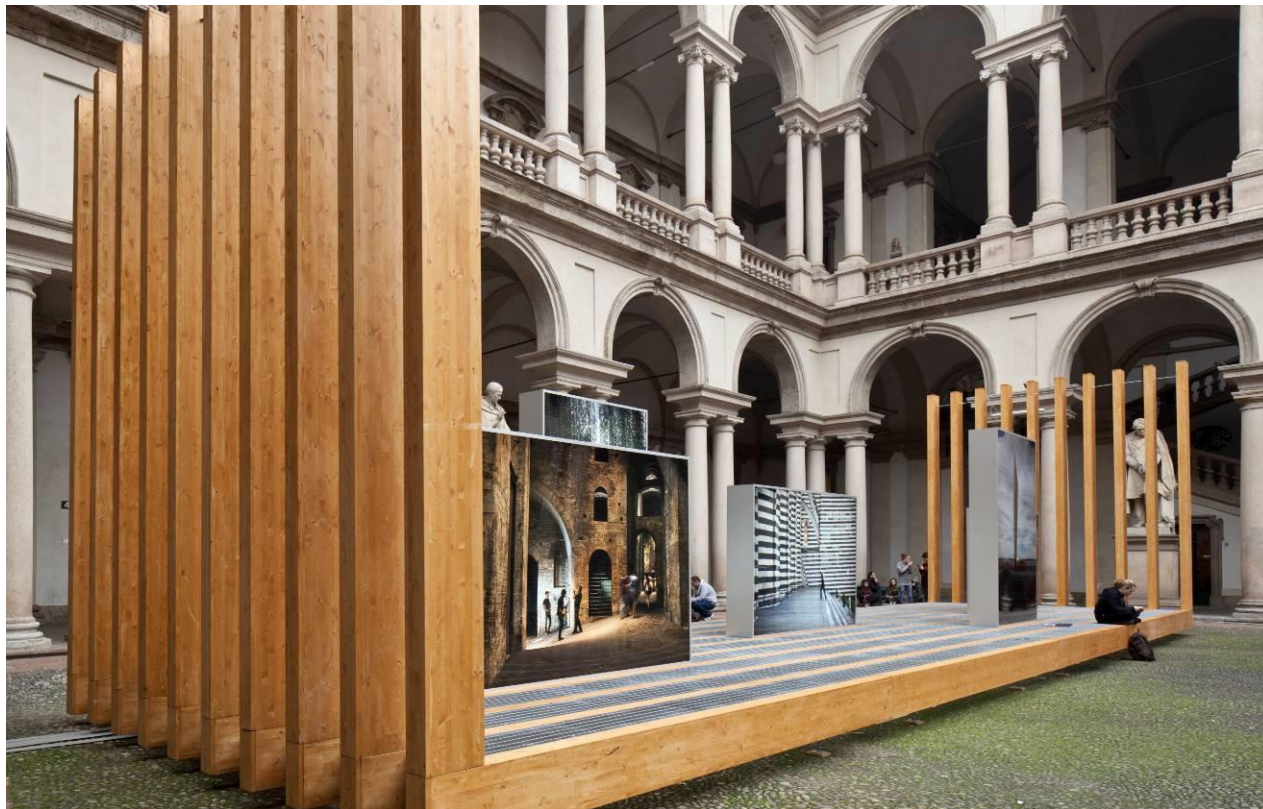


Fig. 6: Milano, Palazzo di Brera, Teatro delle immagini (2013), fotografia di ORCH\_Fulvio Orsenigo.

### 3. Convivium 2.0

L'allestimento espositivo, realizzato nello spazio a rotazione del Padiglione Italia e volto a rivendicare il protagonismo dell'Umbria nella diffusione del sapere e del saper fare, era contrassegnato da "monk": un nuovo tipo di carattere composto contaminando la scrittura carolina, propria degli *scriptoria* benedettini, e la scrittura gotica, propria degli *scriptoria* francescani. Ma, nonostante le radici storicistiche, l'allestimento, che in seguito è stato riproposto a Città di Castello, Gubbio e Perugia, non era né nostalgico né statico, perché "monk", oltre a rivendicare apertamente la propria contemporaneità figurativa, si trasformava metamorficamente, diventando caso per caso un arredo che invadeva tutto lo spazio espositivo, un reperto che contaminava i quadri paesaggistici più iconici dell'Umbria e un carattere mobile che evocava la grande tradizione tipografica umbra. Peraltro sempre e comunque con lo sguardo rivolto al futuro. In tal senso, la presenza di alcune stampanti 3D, utilizzate in modo dimostrativo dagli studenti della Scuola di Design dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia, ampliavano i confini identitari regionali, saldando idealmente il tavolo dove erano prodotte copie ridotte del nuovo tipo di carattere con il tavolo dei refettori monastici umbri, laddove, da quasi millecinquecento anni, osservando il capitolo XXXVIII della *Regula Benedicti*, si consumano pasti frugali mentre si ascoltano i confratelli che recitano ad alta voce i testi sacri trascritti dagli amanuensi. E dove cibo, scrittura e sapere, mettendo in scena un rito che incarna il senso più profondo del convivio, diventano un tutt'uno.

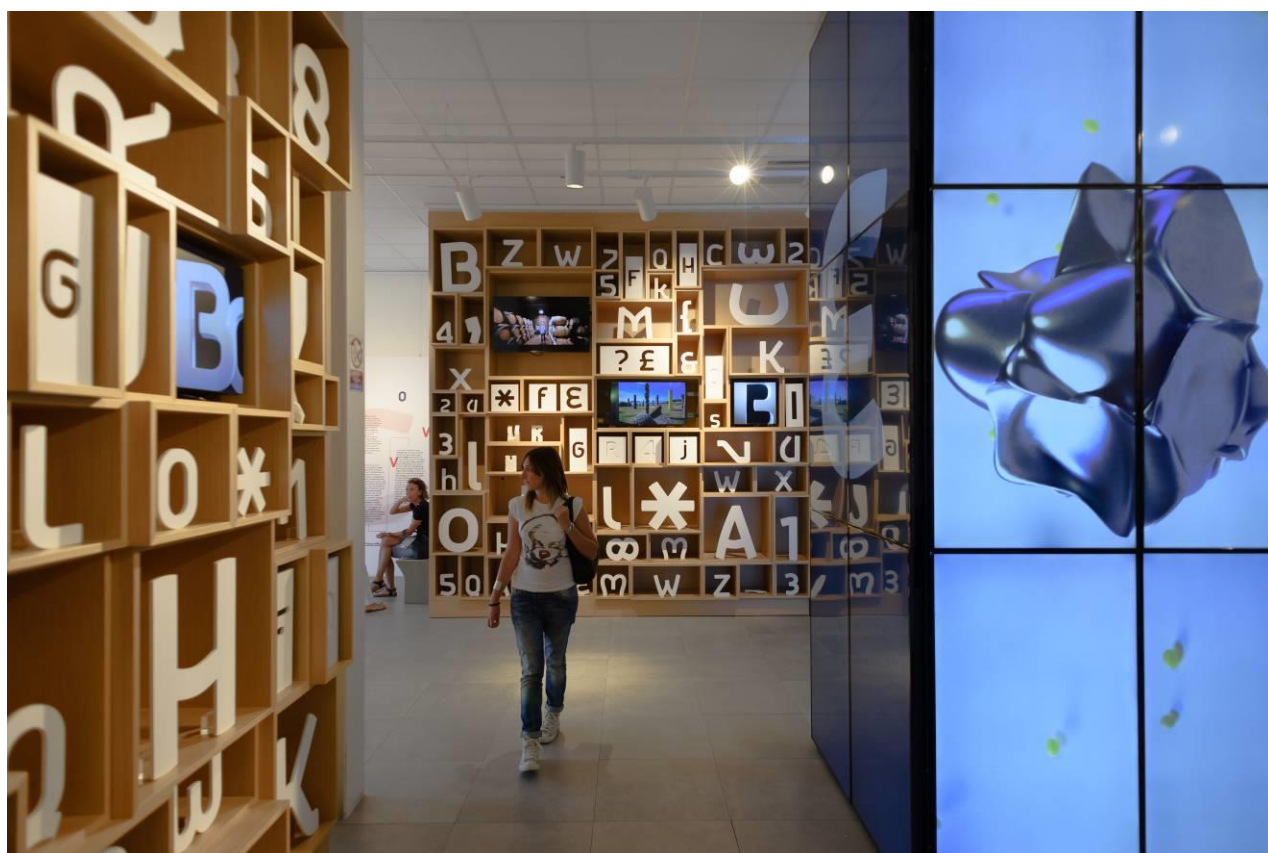


Fig. 7: Milano, Expo Milano 2015, Convivium 2.0 (2015), fotografia di Paul Robb.



PAOLO BELARDI

#### 4. Scorched or Blackened

La struttura espositiva, allestita nell'ambito del „Fuorisalone Milano 2016” e riproposta in occasione del Festival dei Due Mondi di Spoleto 2016, si presentava come *mise en abyme* ovvero come forma virale di incorporazione, tanto dal punto di vista figurativo quanto dal punto di vista concettuale. In tal senso, la stele orizzontale piantata nella Ca' Granda, proprio perché era al contempo contenuto e contenitore, evocava aspetti forse insoliti, ma indubbiamente tra i più emozionali dell'Umbria: dalla foresta fossile di Dunarobba alla chiesetta della Porziuncola di Assisi, dallo studiolo ligneo di Guidubaldo da Montefeltro a Gubbio all'occhio alato di Tomaso Buzzzi a Montegabbione, dalla *Calamita Cosmica* di Gino De Dominicis a Foligno al *Grande Nero* di Alberto Burri a Perugia. Ma, più ancora, il carattere stereometrico e la struttura modulare della struttura espositiva evocavano le accelerazioni prospettiche che, nella Galleria Nazionale dell'Umbria, misurano lo spazio metafisico dell'*Annunciazione* di Piero della Francesca, e dall'altro con il rigore geometrico che, nell'Università Statale di Milano, governa lo spazio fisico dell'ex Ospedale Maggiore di Filarete. Verso il chiostro alberato, il padiglione era ritmato dall'intercolumnio disegnato da Francesco Maria Richini ed era decorato con diciannove caratteri alfabetici “monk”, che riproponevano in forma di anagramma l'ambiguità costitutiva che aleggiava sull'installazione: *Scorched or Blackened*. Mentre, verso il corridoio porticato, il padiglione era segnato da un lungo velario vetrato, che ordinava le sperimentazioni artistiche condotte da quattro docenti della Scuola di Design dell'Accademia di Belle Arti “Pietro Vannucci” di Perugia perseguendo l'uso innovativo di altrettanti materiali tradizionali propri dell'artigianato regionale più consolidato: Arthur Duff/ceramica, Marco Fagioli/legno, Pietro Carlo Pellegrini/carta, Paul Robb/vetro.



Fig. 8: Milano, Ca' Granda, *Scorched or Blackened* (2016), fotografia di ORCH\_Alessandra Chemollo.

## Conclusioni

Due secoli dopo la nomina a direttore di Tommaso Minardi, l'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia è nuovamente artefice della costruzione ideologica del paesaggio umbro e, con esso, dell'immagine con cui l'Umbria si veicolerà nel mondo nei prossimi anni. Ed è una costruzione ideologica che, seppure immersa nell'universo digitale di un nuovo tipo di carattere e seppure accesa dalla propensione visionaria di nuove sperimentazioni artistiche, è soprattutto alimentata dall'intensità iconica dei cento scatti eseguiti da Steve McCurry per la campagna fotografica „Sensational Umbria” [McCurry 2014]. Né avrebbe potuto essere diversamente, perché, dando credito alla sentenza con cui lo stesso McCurry apre il catalogo della relativa mostra, «il significato di un viaggio è nel suo percorso. E anche nel suo arrivo». Ovvero non esiste un viaggio, meno che meno un viaggio verso il futuro, se esso non può essere raccontato. Che poi, per raccontare, venga utilizzato un pennello piuttosto che una matita o una macchina fotografica è un fatto assolutamente marginale.

## Bibliografia

- BELARDI, P. et alii (2011), *Progetto Umbria. Da "cuore verde" a "cuore d'oro" d'Italia*. In S.A.V.E. Heritage. *Safeguard of Architectural, Visual, Environmental Heritage*, a cura di GAMBARDELLA, C., GIOVANNINI, M., MARTUSCIELLO, S., Napoli: ESI Edizioni Scientifiche Italiane, sub pdf ID 104 Belardi.
- BELARDI, P. (2012), *Profilo storico dell'architettura umbra del Novecento. Dal lessico quotidiano delle case operaie di Terni all'astrazione metafisica delle piazze pubbliche di Perugia*. In *Da case popolari a case sperimentali. Un secolo di architettura nell'edilizia residenziale pubblica della provincia di Perugia*, a cura di BELARDI, P., MENCHETELLI, V., Perugia: EFFE-Fabrizio Fabbri Editore, pp. 49-68.
- BELARDI, P. (2013), *Profilo storico dell'architettura umbra dell'Ottocento. Dal palazzo Comunale di Foligno al palazzo del Governo di Perugia*. In *1861-1939. L'architettura della Perugia postunitaria*, a cura di Paolo Belardi, Simone Bori, Perugia: EFFE-Fabrizio Fabbri Editore, pp. 23-49.
- BELARDI, P. et alii (2014), *Foligno city lab. The earthquake as a research opportunity*. In *Best practices in heritage conservation and management. From the world to Pompeii*, a cura di GAMBARDELLA, C., Napoli: La Scuola di Pitagora editrice, pp. 132-141.
- BELARDI, P. (2015), *L'architettura del Novecento. Dall'architettura-arte all'arte-architettura*, in *Storia dell'Umbria dall'Unità a oggi. Uomini e risorse*, a cura di TOSTI, M., Venezia: Marsilio Editori, pp. 331-361.
- BRACALENTE, B. (2010), *Caratteri strutturali e scenari di sviluppo regionale. L'Umbria verso il 2020*, Milano: Franco Angeli.
- CANALI, F. (2010), *Nuova urbanistica e recupero dei centri storici: dalle proposte del "Gruppo Urbanisti Romani" (1931) ai "Piani Regolatori Generali" di Giovanni Astengo, alla "Carta di Gubbo" (1950-1965)*, in QUINTERIO, F. - CANALI, F., *Percorsi d'architettura in Umbria*, Foligno (Pg): Edicit, pp. 586-589.
- DI NUCCI, L. (1992), *Fascismo e spazio urbano. Le città storiche dell'Umbria*, Bologna: Il Mulino.
- MCCURRY, S. (2014), *Sensational Umbria*, Milano: Sudest57.
- PETRILLO, S. (2009), *La decorazione pittorica tra nuovi simboli, storia e politica per immagini*, in *Il Palazzo della Provincia di Perugia*, a cura di MANCINI, F.F., Perugia: Quattroemme, pp. 203-348.
- RICCI, S. (2006), *Da Roma a Perugia. Da Perugia all'Europa: Tommaso Minardi, gli artisti tedeschi e i puristi italiani alla scoperta dell'Umbria Santa*. In *Arte in Umbria nell'Ottocento*, a cura di MANCINI, F.F., ZAPPÀ, C., Cinisello Balsamo (Mi): Silvana Editoriale, pp. 88-99.
- SEGATORI, R. (2007), *La ricostruzione post-sismica in Umbria come modello di governance*. In *Oltre la ricostruzione. Profili economici e dimensioni sociali in un processo di cambiamento*, a cura di SACCHI S., Perugia: Quattroemme, pp. 49-57.
- TARPANI, G. (2011), *RE-EVOLUTION. Branding Regione*, Bondeno (Fe): Red Publishing.





## *Le rappresentazioni del paesaggio tra immagini storiche e letture contemporanee* *Representations of the landscape: historical pictures and contemporary readings*

**CATERINA PALESTINI**

Università degli Studi di Chieti-Pescara G. d'Annunzio

### **Abstract**

*The contribution, aimed at finding the possible representations of the landscape, describes the survey of a part of the mountainous territory of Abruzzo related to the Gran Sasso massif. The identification of documentary references and specific visual materials concerning the area of study represented a vital opportunity for reflection and comparison of its various features. A series of analyses were conducted and based on figurative, aesthetic, natural, geographical and anthropological parameters, leading to the selection of a synthetic communication for images. The mountain is the background or the subject of symbolic and realistic representations, sketches and painting. These have been prepared for both scientific and purely descriptive purposes, and constitute a body of documents from which a multiplicity of representations emerge. Through different techniques and styles these represent the impressions suggested the majestic landscape scenery. The multidisciplinary project is thus an opportunity to debate complex issues, to propose results, and to express potential graphic models using traditional and computerised means.*

### **Parole chiave**

Rappresentazione, Paesaggio, Storia, Iconografia, Montagna  
 Representation , Landscape , History , Iconography , Mountain

### **Introduzione**

Il contributo, finalizzato alla ricerca delle possibili rappresentazioni del paesaggio, propone l'indagine su un brano del territorio montano abruzzese relativo al massiccio del Gran Sasso. Partendo dai riferimenti documentari, in particolar modo dai materiali iconografici relativi all'area di studio che hanno costituito un indispensabile momento di approfondimento e confronto delle caratteristiche dei luoghi, sono state condotte una serie di letture indirizzate da diversi parametri, di tipo figurativo, estetico, naturalistico, geografico e antropologico, che hanno condotto verso la scelta di una sintesi comunicativa per immagini. Raffigurazioni simboliche e realistiche, schizzi, dipinti cui il massiccio montuoso fa da sfondo o costituisce il soggetto, redatti per finalità scientifiche o semplicemente descrittive, costituiscono un corpus documentario da cui emerge una molteplicità di raffigurazioni che, con tecniche e stili differenti, riferiscono le suggestioni prodotte dal maestoso scenario paesaggistico.

### **1. Il contesto naturalistico**

Il Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga si sviluppa nei due versanti della catena Appenninica accogliendo un vasto territorio compreso tra le regioni dell'Abruzzo

CATERINA PALESTINI

del Lazio e delle Marche, ripartito in cinque province: l'Aquila, Teramo, Pescara, Rieti ed Ascoli Piceno e ben quarantaquattro comuni, costituiti da piccoli borghi e frazioni disseminate nel variegato contesto naturalistico.

L'orografia dell'estesa area geografica è demarcata dalle vette dei massicci montuosi che raggiungono mediamente i 2500 mt. di altitudine (2914 mt. per il Corno Grande, 2637 mt. il Corno Piccolo, 2570 mt. Monte Camicia) tra cui si innestano le ampie vallate che discendono verso la fascia submontana e collinare, fino all'Adriatico.

L'analisi percettiva di questi stratificati paesaggi, rappresentati da diversi skyline distribuiti su sequenziali piani di sfondo, induce verso una lettura per profondità di campo, per livelli successivi da analizzare separatamente e nella loro sommatoria compositiva, attraverso sequenze di panoramiche identificative.

Precisando che lo studio sui centri storici presenti nel Parco, pur nelle loro distinte valenze architettoniche, non possono prescindere dal contesto naturalistico cui appartengono, l'esame è stato effettuato per avvicinamenti e confronti scalari con approfondimenti di scala consecutivi, dallo scenario paesaggistico alle connotazioni dei singoli borghi.

Sulla base di queste permesse, il metodo d'indagine è stato applicato a una porzione di territorio posta alle pendici del Gran Sasso, nella fascia teramana dove si dispone la Valle del Mavone e in cui si collocano i comuni di Isola del Gran Sasso, Castelli, Colledara, Tossicia, Castel Castagna. In particolare il borgo di Castelli è stato oggetto di analisi e campagne di rilevamenti condotti in seguito al terremoto del 2009 che, dopo la fase emergenziale, ha previsto una serie d'iniziative rivolte alla valorizzazione del centro storico [Palestini 2011]. Quest'ultimo, nonostante prosegua con successo la produzione e l'insegnamento dell'antica tradizione ceramica che l'ha resa celebre nel Cinquecento, come gli altri borghi limitrofi rischia oggi lo spopolamento. Così le esperienze condotte hanno fatto comprendere come l'ambiente naturale costituisca una parte integrante del costruito, delle semplici architetture che lo definiscono, una risorsa per rilanciare la vocazione artistica e turistica dell'area. Il paese mostra, infatti, le sue connotazioni più significative nelle viste esterne, nel rapporto con lo scenario paesaggistico che lo circonda qualificandolo, offrendogli una cornice ambientale di grande valore che spazia proiettandosi negli estesi panorami delimitati dalle alte montagne, dai solchi dei calanchi da cui si estraeva l'argilla che in qualche modo rappresentano i tratti identificativi, il dna dei luoghi.

## **2. L'iconografia**

Il contributo focalizza a questo punto l'attenzione sull'iconografia, sull'aspetto dei paesaggi ripercorsi attraverso il filtro analitico della rappresentazione. Mediante le immagini si sono ricercati i tratti distintivi che hanno permesso la comprensione, la lettura storica e attuale, dei luoghi oggetto di studio, per comunicarne le valenze della tradizione, le trasformazioni e le possibili innovazioni.

Ripercorrere attraverso le immagini i luoghi, le architetture, i tracciati presenti nella forma e nella memoria, ha consentito la comprensione di alcuni dei complessi meccanismi che hanno generato e, in alcuni casi, ancora governano le modificazioni del territorio.

Le immagini, così interpretate, svolgono un ruolo fondamentale nella percezione dei processi evolutivi di contesti ambientali -esse collegano passato e presente, bloccano il tempo, congelano istanti, forniscono tasselli che messi insieme permettono di ricostruire scenari

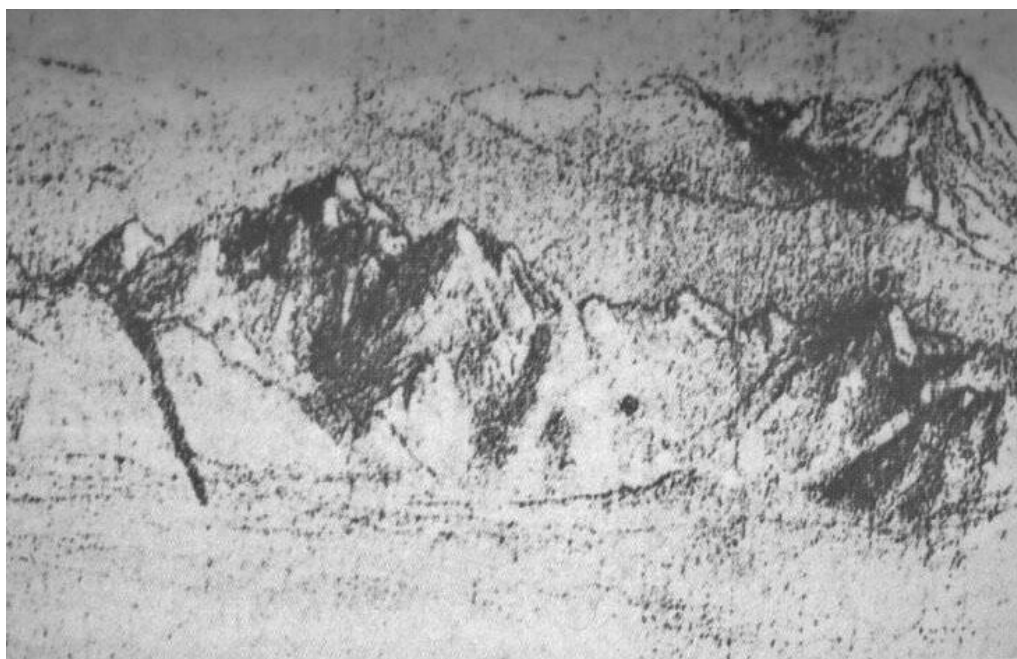


Fig. 1: Leonardo Da Vinci, *Schizzi di studio del Gran Sasso*, 1501, Royal Library di Windsor, da [www.abruzzoinmostra.it](http://www.abruzzoinmostra.it).

passati e di progettare i futuri- si configurano dunque come strumenti per ricordare, descrivere, analizzare e programmare l'aspetto del territorio.

Mediante il basilare ed efficace linguaggio della rappresentazione si propone, quindi, una chiave di lettura grafica, un discernimento iconologico del paesaggio montano dei Monti della Laga e Gran Sasso.

Ritenuto inaccessibile a causa della sua natura aspra e accidentata, per secoli l'Abruzzo fu considerato un territorio isolato, frequentato da briganti, da cui deriva l'immagine leggendaria di un paese primitivo e selvaggio come narrato da Boccaccio.

Accennando ad alcuni degli illustri testimoni che hanno attraversato i disagi percorsi abruzzesi, troviamo Leonardo da Vinci che, da quanto si narra, accompagnando un amico per un viaggio d'affari in terra d'Abruzzo scoprì la maestosità del Gran Sasso e ne abbozzò i tratti in un disegno dal vero. Lo schizzo con l'ausilio del chiaroscuro delinea, in modo realistico e particolareggiato, la fisionomia della montagna rendendo riconoscibili il Corno Grande e il Corno Piccolo.

Tra i pionieri troviamo padre Serafino Razzi [Razzi 1968] che, tra il 1574 e il 1579, in veste di predicatore annota puntuali riferimenti sui luoghi in cui transita per raggiungere le sue diocesi, rivelando alcuni degli scenari paesaggistici dell'impenetrabile ed arcaica regione.

È nel periodo rinascimentale che si avvia una prima produzione di vedute prospettiche che rappresentano la montagna abruzzese, a scopo principalmente scientifico-documentaristico da parte di esploratori botanici e naturalisti come visibile nel disegno realizzato durante una perlustrazione riportata nella *"Cronaca della prima ascensione sulla vetta del Gran Sasso d'Italia, dal versante aquilano"* [Burri, Centofanti 2002].

Bisogna attendere la seconda metà del '700 per trovare una rappresentazione più oggettiva del paesaggio montano abruzzese come soggetto autonomo.

CATERINA PALESTINI



Fig. 2: F. De Marchi, *Disegno del Gran Sasso 1573*, da E. Burri, M. Centofanti, *Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga*.

In questo periodo il Gran Sasso viene esplorato dallo scienziato Orazio Delfico [Delfico 2005 anastatica], botanico e chimico, italiano che legò il proprio nome alla prima scalata sul massiccio montuoso, realizzata nel 1794 dall'aspro versante teramano.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento prende l'avvio anche l'opera dei viaggiatori europei, del Grand Tour, che portò in Italia molti intellettuali mossi dal desiderio di approfondire la loro cultura e trovare ispirazione per esercitarsi nella pittura paesaggistica dal vero. Il panorama delle montagne abruzzesi suscitava nei viaggiatori europei grandi emozioni, costituiva un'avventura nell'ignoto, nel sublime, che rendevano il mondo pastorale degli Appennini un luogo arcadico, selvaggio, un rifugio romantico dalla città industriale. Se i territori interni rappresentano un mondo organizzato, ricco di cultura e tradizioni, la fascia costiera era, al contrario, considerata piatta e monotona, priva di attrattive.

I testi e le vedute dei viaggiatori inglesi, Craven e Lear, furono tra le fonti più importanti utilizzate da Octavian Blewitt, iniziale compilatore del *Murrays Handbook for Travellers in Southern Italy*. Lo scrittore inglese Richard Colt Hoare [Lehmann Brockhaus 1974] attraversa la, poco frequentata, regione nel 1790 rimanendo piacevolmente sorpreso dall'ambiente culturale e dall'ospitalità delle genti. Lo storico tedesco Ferdinand Gregorovius ne percorre vari tratti toccando l'Aquila, il Lago del Fucino, meta di molti itinerari, e Tagliacozzo, narrati nello scritto *Una settimana di Pentecoste negli Abruzzi* del



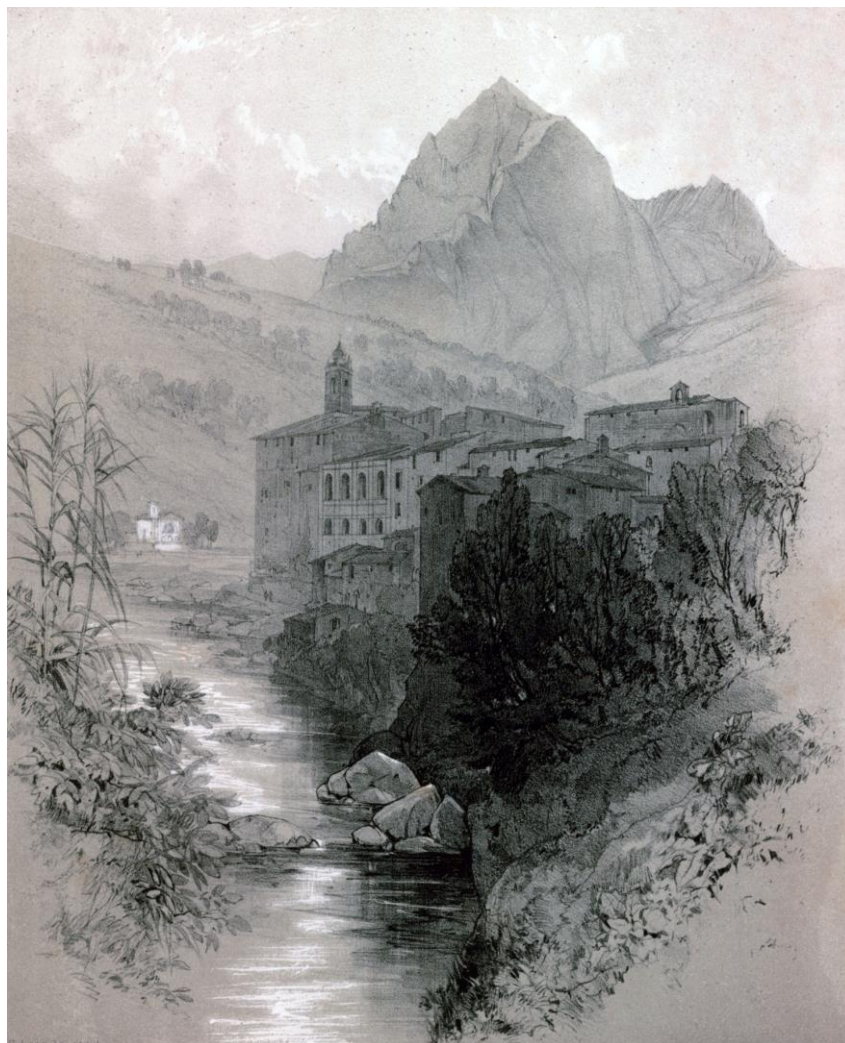


Fig. 3: E. Lear, *Isola del Gran Sasso* 1846, da *Illustrated Excursions in Italy*.

1871. Il primo a citare gli Abruzzi già nel titolo di una descrizione di viaggi, è l'inglese Keppel Richard Craven che, nel 1821, pubblica due volumi illustrati da William Edward Westall che mostrano una veduta di Sulmona e del lago di Scanno. Tra il 1843-44 si colloca l'esteso e documentato viaggio di Edward Lear [Lear 1974] disegnatore e topografo, che costituisce uno dei testi più noti e rappresentativi per le numerose illustrazioni che ritraggono, in pittoresche vedute, le sperdute e ancora poco note località visitate. Tra queste *Isola del Gran Sasso* di cui abilmente coglie la fisionomia delle frastagliate rocce, del Corno Grande e del Corno Piccolo, che maestosamente sovrastano il nucleo abitato e l'atmosfera rarefatta delle vallate e dei piani posti in lontananza, rispetto al fiume in primo piano.

La verticalità dei luoghi catturò anche l'attenzione di Mauritus Cornelis Escher [Pirani F., Treffers 2004] che soggiornò in Italia dal 1924 al 1935 realizzando, nei suoi due viaggi in Abruzzo, nel 1927 e nel 1929, diversi schizzi di località arroccate su massicci montuosi. Opere che appartengono al primo periodo dell'artista, in cui ritrae soggetti dal vero come i

CATERINA PALESTINI



Fig. 4: M.C.Escher (1898-1972), *Gran Sasso d'Italia*, sono rappresentati il Monte Aquila, il Corno Grande e il Corno Piccolo, disegno a gesso, da Arnold Escher, *My uncle Maurits Cornelis Escher*.

Fig. 5: Cartolina da: *Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga* E. Burri e M. Centofanti (a cura di).

Fig. 6: Cartolina, *Veduta del Gran Sasso d'Italia*, da: *Supplemento del giornale "Il Centro"*.

paesaggi abruzzesi e della costiera amalfitana, per poi convertirsi alle metamorfiche e più geometriche visioni con soggetti e panorami surreali.

Le incisioni di Escher costituiscono delle fedeli raffigurazioni dei paesi visitati, inseriti nel contesto naturalistico come, in molti casi, è ancora possibile verificare attraverso un confronto panoramico dei luoghi. È il caso di Opi, cittadina posta al centro del parco Nazionale d'Abruzzo, dove il tempo sembra essersi fermato nel magnetico disegno a "graffio", in inchiostro blu e gesso bianco, o di Scanno immortalata in una delle sue inerpicate stradine con rampe che si rincorrono in contropendenza, poi inserite nelle elaborazioni di fantasia.

Numerosi paesaggi, ancora poco noti, ispirarono l'artista che viaggiando per l'Abruzzo eseguiva gli schizzi, da cui poi meticolosamente ricavava le incisioni xilografiche e le capillari litografie. Sono paesaggi disegnati, carichi di valenze artistiche e documentarie, che ci mostrano contesti ambientali, come nel caso di Isola del Gran Sasso, dotati di una materialità apparentemente illusoria, ma in realtà ritratti realistici fermati in suggestive sintesi grafiche. Queste immagini costituiscono un importante bagaglio conoscitivo, utile per ricercare i caratteri distintivi e le trasformazioni dei luoghi, per implementare la conoscenza e l'analisi iconografica del territorio.

### 3. Letture contemporanee

Le immagini descrivono momenti, fasi del lungo e stratificato processo evolutivo di cui il paesaggio è interprete. Il territorio si modella nel tempo, si evolve dalle sue trasformazioni, si connota attraverso mutazioni successive con permanenze, palingenesi e sovrapposizioni che lasciano tracce più o meno evidenti del loro succedersi. I segni possono essere così letti come frammenti visivi, tessere grafiche, da ricollocare nella giusta posizione epocale in uno spazio storico-culturale nel complesso disegno, dei tracciati a volte celati, altre mostrati dalle innumerevoli possibili letture del territorio.

A tal proposito procedendo nello studio del contesto ambientale, condotto per ricercare attraverso analisi grafiche gli aspetti caratterizzanti del paesaggio in questione, accanto alle rappresentazioni della storia si propongono letture contemporanee ricavate con l'ausilio della fotografia che ha fornito un'importante base di studio del paesaggio.

È sembrato interessante ricordare con due efficaci esempi, l'utilità delle immagini panoramiche introdotte nelle cartoline ripiegate dei primi Novecento. Le foto, in bianco e nero, restituiscono le connotazioni dello scenario naturalistico facendone comprendere le prerogative nella rigida stagione invernale, quando le cime appaiono innevate e in quella estiva in cui come valore aggiunto è incluso l'aspetto antropologico. Nella buona stagione i frequentatori erano i pastori che conducevano le greggi nei pascoli alti come documentato dalla foto.

Il ciclo delle stagioni influenza notevolmente l'aspetto dei luoghi che trasformano anche percettivamente il contesto ambientale, facendolo apparire in maniera più netta o sfumata con le gradazioni dei verdi che connotano la primavera e l'estate, con le tonalità calde. La brevità del contributo non consente di riportare tutte le analisi compiute sul territorio nei dell'autunno e con i paesaggi innevati dell'inverno che tendono a uniformare, seppure suggestivamente, le sembianze del paesaggio.

diversi cicli stagionali che hanno permesso l'osservazione dei versanti principali del Gran Sasso, ritratti nei diversi periodi dell'anno. In sintesi si riportano delle immagini



CATERINA PALESTINI

esemplificative che attraverso riprese panoramiche permettono di cogliere gli studi condotti.

È possibile notare che a nord la catena del Gran Sasso, perennemente innevata nelle alte vette, costituisce il fondale scenico su cui si espande la prima fascia submontana e, in sequenza decrescente, i declivi collinari che assecondano l'orografia del territorio. I borghi appaiono dissimulati nell'ambiente, celati tra le verdeggianti colline, sovrastati dai possenti massicci montuosi che pervadono, da protagonisti, l'intera scena.

L'aggiunta di riferimenti cartografici aiuta a comprendere la localizzazione e la percezione dei luoghi, mostrati nell'insieme e attraverso zoomate di parti selettive. Sono state a tal proposito messe a confronto le riprese fotografiche e le corrispettive rappresentazioni topografiche e geomorfologiche, dalle quali sono state identificate le peculiarità di ogni versante. Il lato sud, mostra a titolo esemplificativo il borgo di Castelli in una vista laterale che lo inquadra tra le colline della sottostante vallata, in una posizione di crinale che fa emergere l'impianto urbano connotato dal possente muro di contenimento che rinforza il perimetro del nucleo antico; i profondi solchi dei calanchi completano lo scenario paesaggistico, incidendo anche cromaticamente sul verde che, in prevalenza, definisce la cornice ambientale. Analogamente nel versante ovest, gli argillosi calanchi delimitano il primo fondale del centro storico che su questo fronte esibisce tutta la sua espansione, compresa all'interno e all'esterno del perimetro urbano, ponendo in secondo piano la vista dell'imponente fascia montana, dal Monte Camicia al Monte Prena. Il fronte est mostra invece una visione privilegiata delle due vette maggiori, quelle del Corno Grande e del Corno Piccolo, contornate dalle verdeggianti colline in cui si dispongono i centri abitati dell'importante riserva naturale.

Il passaggio tra l'immagine fotografica che documenta la scena e il disegno tecnico che discretizza i dati, mette a disposizione chiavi di lettura diversificate in base al tipo di scala di lettura prescelta.

Altre letture sperimentali sono state condotte con il disegno tradizionale e digitale. Nello specifico la tecnica dell'acquerello per la sua capacità di generare sfumature graduali, tali da poter intensificare o alleggerire i toni con velature sovrapponibili si è rivelata idonea a riferire le analisi degli skyline, dell'aspetto percettivo dei sistemi, montani e vallivi, intercalati nel paesaggio. La rappresentazione digitale ha invece consentito di elaborare modelli di studio tridimensionali, basati sulle condizioni orografiche del territorio.

## **Conclusioni**

La serie dei panorami visivi mostra un metodo d'indagine, offre un parziale riepilogo delle indagini condotte, dei risultati che comprendono materiali, grafici e documentari, raccolti durante la ricerca, tuttora in corso, sulle possibili rappresentazioni fisiche e culturali del paesaggio. Il convegno costituisce un'occasione per dibattere sul tema delle stratificate immagini che definiscono le valenze materiali e culturali dei luoghi, per proporre esiti, per esprimere attraverso modelli grafici, di tipo tradizionale e digitale, le possibili interpretazioni, finalizzandole a progetti per la riqualificazione e lo sviluppo sostenibile.



Fig. 7: Letture percettive dei versanti del Gran Sasso con localizzazione dei borghi.



CATERINA PALESTINI



Fig. 8. Analisi percettiva dei panorami visivi nelle diverse stagioni, Gran Sasso versante est. (estate).

Fig. 9. Analisi percettiva panorama Gran Sasso versante sud. (inverno).

## Bibliografia

- BURRI E., CENTOFANTI M. (2002), *Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga*, Pescara: Carsa.
- DELFICO O. (2005), *Una salita al Gran Sasso d'Italia nel 1794*. Ristampa anastatica, Recanati: Andromeda Editrice.
- FRANCHI DELL'ORTO L. (1991), *La Valle dell'Alto Vomano ed i Monti della Laga*, Pescara: Carsa
- LEAR E. (1974) *Viaggio illustrato nei tre Abruzzi (1843-1844)*, Di Benedetto Avallone (a cura di), Sulmona: Tip. Labor.
- LEHMANN BROCKHAUS O. (1974), *Gli stranieri negli Abruzzi e nel Molise durante il Sette-Ottocento*, in Atti del terzo Convegno Viaggiatori europei negli Abruzzi e Molise, Teramo.
- PALESTINI C. (2011) *Sistemi conoscitivi per la tutela del patrimonio: il progetto di rilievo per Castelli* in "Safeguard of Architectura Visual Environment Heritage", IX Forum Internazionale, Napoli: ed. La scuola di Pitagora.
- PIRANI F., TREFFERS B. (2004), *Nell'occhio di Escher*, catalogo della mostra, Roma: Electa.
- RAZZI S. (1968) *Viaggi in Abruzzo, Introduzione e note di B. Carderi*, Pescara: Stamperia D'Angelo.

## **Osservare, misurare e tradurre la complessità del territorio** *To observe, measure and translate the complexity of the territory*

**FATIMA MELIS**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The territory is a complex system in which we can find a variety of elements classifiable by features and in categories. To start this classification a first phase of observation is necessary, before proceeding to survey recording, intended to gather a series of data. Thanks to the innovations in technology, the data gathered are ever more objective and precise. The set of collected data then require selection, depends on the aim to be reached. Through the codification of a universal language, two-dimensional and three-dimensional reconstructions can then translate the information collected in models that allow understanding of the various aspects of the territory in (size, color, thermal, ...).*

### **Parole chiave**

Rappresentazione, codificazione, interpretazione  
 Representation, coding, interpretation

### **Introduzione**

Il territorio nelle sue varie accezioni di complesso urbano, come nei casi dei centri storici o siti archeologici, o ambientale, come siti di particolare interesse paesaggistico, è diventato oggetto di tutela e conservazione e pertanto sottoposto ad indagini conoscitive sempre più accurate. Pertanto il contributo ha come oggetto il territorio nella sua accezione di sistema complesso che per essere analizzato e studiato necessita una lettura su vari livelli di conoscenza e una codificazione che attraverso la sintesi della rappresentazione ne traduca i caratteri.

### **1. La complessità del territorio**

Quando si parla di territorio non si può non parlare della sua forma ovvero dell' «esistenza di una manifestazione fisica in grado di delineare e caratterizzare una data realtà riferita ad un tempo determinato» ovvero quella che Jackson definisce «scena dell'uomo».

Per una corretta indagine conoscitiva si rendono indispensabili gli studi di carattere storico, archivistico, cartografico e iconografico finalizzate alla conoscenza del territorio secondo diverse chiavi di lettura, tutte parziali ma che concorrono ad una conoscenza tendente alla totalità.

Un aspetto fondamentale è che il territorio, specie nel caso in cui ci si riferisce al concetto di città, trova la sua massima espressione nel palinsesto di stratificazioni con cui esso si manifesta all'osservatore. Infatti, come afferma Guidoni nell'introduzione di Storia dell'Urbanistica, bisogna analizzare l'*urbs*, ovvero la città costruita, evidenziando l'importanza della fase di osservazione e dell'esperienza diretta. Infatti, ciò che concorre a delineare quelli che sono i profili del territorio più o meno urbanizzato sono le tracce che la natura e

l'uomo lasciano su di esso, che si fanno espressione delle caratteristiche intrinseche del luogo e che si traducono, attraverso la rappresentazione, in un insieme di segni grafici significanti. La città, dice Sernini, è un testo e quindi «va studiata come insieme di segni da interpretare».

Il momento dell'osservazione implica la percezione del territorio da un punto di vista specifico in una particolare localizzazione temporale. Tale azione comporta l'acquisizione di una serie di informazioni che la mente elabora e di cui ne trasferisce la memoria nel momento in cui si avvia il processo di traduzione da spazio mentale allo spazio della rappresentazione.

È evidente, che l'esito è strettamente connesso alla soggettività di colui che elabora.

Il disegno, pertanto, può essere inteso come luogo in cui si stabiliscono relazioni di varia natura, che possono essere metriche, ricognitive e trascrittive, pertanto più oggettiva e universale, e quella interpretativa e soggettiva fortemente legata alla propria esperienza culturale e creativa.

A tal proposito, è interessante il rapporto nel quale identifica Vittorio Ugo il paesaggio ovvero «nel concetto e rappresentazione del rapporto che la cultura istituisce con l'ambiente fisico».

C'è da dire che, oltre alla personale esperienza, a definire le diverse chiavi di lettura concorre anche il punto di vista professionale, che ne determina, pertanto, differenti ricerche ed esiti comunicativi, quindi a diverse rappresentazioni.

La rappresentazione diventa, dunque, l'unico spazio in cui la realtà, letta attraverso diverse possibili lenti, può essere trasferita. Cosa viene rappresentato è frutto di una scelta di chi lo elabora. Nel momento in cui si tracciano dei segni si stabilisce di lasciare una traccia di un dato piuttosto che un altro, definendo una specifica lettura della realtà.

In questo senso «il disegno è concepito non solo come veicolo per la trasmissione di informazioni, ma soprattutto come possibilità che esso si identifichi con il fine da raggiungere» ovvero la conoscenza.

Bisogna, però, specificare che il territorio non è da intendersi come una semplicistica sommatoria di elementi, bensì come un insieme di relazioni tra elementi, e potrebbe essere più opportuna una lettura di livelli che si sovrappongono e che, in qualche modo, influiscono gli uni sugli altri. In questo senso il territorio non è più inteso come un «dato, ma come il risultato di diversi processi»<sup>8</sup> ovvero come esito di una continua azione di trasformazione alla quale concorrono fattori di diversa natura. Pertanto cercare di avviare un processo di lettura del territorio necessita la costruzione di «modelli interpretativi»<sup>9</sup> finalizzati alla comunicazione attraverso la rappresentazione e capaci di esplicarne le caratteristiche.

I livelli di lettura, quindi, possono essere oggettivi e soggettivi: i primi sono costituiti da elementi non suscettibili di giudizio personale e pertanto universalmente condivisi come nel caso di dati morfologici, orografici, geologici, di impianto urbano, etc. che confluiscono in cartografie più tecniche, frutto di elaborazioni scientifiche; mentre i secondi sono fortemente connessi alla personale interpretazione del soggetto che ne interpreta i caratteri come, ad esempio, la percezione di uno spazio attraverso schizzi e vedute.

Ognuno di questi livelli, indipendentemente dalla tipologia, trova espressione in una codificazione segnica che ne traduce, attraverso la rappresentazione, gli elementi che lo definiscono. La rappresentazione, dunque, si potrebbe dire, che si identifica con la necessità di controllare il caos che definisce il territorio, cercando di contenere la complessità dell'insieme delle varie caratteristiche attraverso un processo di



discretizzazione e di sintesi. Inoltre, come afferma Neri, «questa rottura dell'unità urbana configura la città come un insieme di parti e pezzi autonomi che, come i componenti di un ingranaggio rispondono, uniformandosi a partire dalle loro specifiche modalità di funzionamento» esplicitando, chiaramente, la forte connessione tra le varie parti apparentemente autonome e distinte che si relazionano per costituire il sistema territoriale.

## 2. La città di Napoli e alcune letture delle sue stratificazioni

Considerando la complessità di cui è costituito il territorio è possibile, come si è detto nel paragrafo precedente, una conseguente molteplice lettura.

Di seguito sono riportate, a titolo esemplificativo, alcune delle possibili immagini della città di Napoli, la cui sovrapposizione consente la lettura non solo delle singole caratteristiche del territorio (carte storiche, distribuzione delle strade, densità edilizia, orografia del territorio, vedute, etc.) ma anche come essi si rapportano tra di loro instaurando una rete di relazioni che concorrono a definire una struttura sintattica fortemente connessa alla complessità di cui è composto il territorio, dei «segni iconici che seguono la tecnica dell'opera».

Interessante come ad esempio si possono leggere contemporaneamente dati qualitativi ottenuti da aerofotogrammetrie e dati quantitativi contenuti nelle cartografie catastali.

Tale scenario, caratterizzato da una quantità notevole di informazioni, può essere interpretato e tradotto attraverso la rappresentazione che diventa, come si è detto, lo strumento attraverso il quale esso viene codificato in segni finalizzati alla conoscenza.



Fig. 1: Foto aerea della città di Napoli, luglio 2016.

Fig. 2: Planimetria della variante generale al PRG città di Napoli, Fonte: Comune di Napoli\_luglio 2016.

Nel caso di una città fortemente stratificata come Napoli questo tipo di lettura e traduzione consente una conoscenza multi-direzionale del territorio.

L'evoluzione urbana della città di Napoli parte da un primo nucleo, Paleopolis, che si sviluppava sulla collina di Pizzofalcone, ma, quando i commerci in età ellenica cominciarono a potenziarsi, nacque la necessità di creare Neapolis (nuova-città) in una zona più interna rispetto alla costa intorno al 470 a.C.. Ancor più interessante è osservare come permangono nell'attuale impostazione del tracciato urbano e nella toponomastica delle vie, borghi e vicoli, gli usi della città antica e le varie trasformazioni. Il tracciato del centro più propriamente storico, è impostato su una griglia di cardì e decumani che tuttora caratterizza l'impianto urbano, come testimoniano le tre strade di Via Tribunali, Spaccanapoli che rimandano alla divisione dei tre terrazzamenti dell'antico nucleo della Neapolis greco-romana in cui vi era anche l'agorà (poi forum romano), se pur ridimensionato, nell'attuale Piazza S. Gaetano, dove permangono alcuni resti dell'antico tempio romano dei Dioscuri, testimoniato anche dalla toponomastica medioevale che conferma quanto detto, infatti, tale spazio, era denominato Forum Vetus.

Questa morfologia del «suolo inciso da linee parallele» fortemente definita geometricamente è tradotta, attraverso le varie cartografie storiche e tecniche, con delle tracce perfettamente leggibili nell'impianto planimetrico ippodameo interrotto in corrispondenza di Via Anticaglia, Via San Paolo ai Tribunali e Vico Giganti dalla permanenza della traccia del Teatro di età romana.

La lettura cartografica, pertanto, integrata con l'indagine storica del luogo, consente una conoscenza ancor più approfondita del sito. La città, che è essa stessa testimonianza della sua storia e delle sue stratificazioni, può essere letta nelle sue diverse successive modificazioni attraverso le rappresentazioni cartografiche associate a ciascun momento storico.



Fig. 3: A.Lafrery, *Stralcio della Veduta della città di Napoli a volo d'uccello*, 1566, in cui si possono leggere i tre terrazzamenti corrispondenti ai tre decumani maggiori (C. De Seta, *Cartografia della città di Napoli*, Napoli 1969, Tav. IV).

Fig. 4: A.Baratta, *Stralcio della Veduta della città di Napoli a volo d'uccello*, 1629, in cui si possono leggere i tre terrazzamenti corrispondenti ai tre decumani maggiori [C.De Seta, *Cartografia della città di Napoli*, Napoli 1969, Tav. XIV].



Successivamente, in età bizantina rifiorirono le attività marittime e iniziò un primo avanzamento verso la costa oltre le mura antiche e, nonostante questa proiezione verso il mare, i mercati continuavano a svolgersi all'interno e ciò è testimoniato dai numerosi "pendini" che collegavano il nuovo insediamento con l'antico nucleo. Si sviluppa quella che sarà la città bassa, fatta di stretti vicoli, ancora in parte presenti, zona che verrà inserita nel X sec. nella nuova cinta muraria di età ducale. Anche in questa nuova fase storica l'antica agorà assume il nome di Regio Fori, a testimoniare la permanenza delle attività che vi si svolgevano. Proprio in questi punti il livello di lettura dell'orografia attraverso la graficizzazione dei dislivelli mediante le curve di livello si sovrappone con quello dei tracciati dei percorsi che superano i notevoli salti di quota generando una connessione tra due aspetti della città: la morfologia del territorio e il segno antropico, esplicitando come la natura del territorio non viene negata dalle necessità della popolazione caratterizzando, anzi, l'impianto urbano con questa serie di percorsi che testimoniano di un determinato periodo storico.

Continuando l'analisi della città di Napoli in età ducale, l'agorà prende il nome di Mercato Vecchio, ad indicare l'antica area adibita a commercio, attività che si sposta extra-moenia, nello spazio detto del Moricino e prenderà il nome di Mercato Nuovo (tuttora presente con il nome di Piazza Mercato). Tale spostamento, nasce dalla necessità di portare le merci in un luogo di scambio più agevole senza necessariamente usufruire dei pendini che collegavano la città bassa con la città alta (il nucleo antico). Tale area viene ridefinita nei confini dagli Angioini che le conferiscono il nome di Foro Magno, in particolare Carlo I d'Angiò abolì il mercato che si svolgeva nell'agorà per concentrare tale attività nell'area del Moricino.

In realtà, i commerci già vi si svolgevano e grazie alle donazioni di terreni da parte Carlo I



Fig. 5: A. Lafrery, *Stralcio della Veduta della città di Napoli a volo d'uccello*, 1566, in cui è possibile riconoscere il vuoto urbano della piazza del Mercato (C. De Seta, *Cartografia della città di Napoli*, Napoli 1969, Tav. IV).

Fig. 6: Duca di Noja, *Stralcio della Cartografia di Napoli in corrispondenza della piazza del mercato a Napoli*, 1775, in cui si può osservare ancora il perimetro irregolare dell'area.

Fig. 7: Russo-Guerra, *Stralcio della Cartografia di Napoli in corrispondenza della piazza del mercato a Napoli*, 1827, in cui si può osservare l'intervento di organizzazione dell'area mercatale.

ai Carmelitani e alla confraternita di S.Eligio, si ha, nel 1270, una delimitazione dell'area abbastanza precisa attestando una consuetudine che era già in atto e che verrà ufficializzata con il privilegio regio del 1302. In realtà questo spazio era già scenario di diverse attività civiche oltre il commercio come per esempio nel 1268 fu teatro dell'esecuzione di Corradino di Svevia e ciò testimonia proprio che al mercato bisettimanale si alternasse l'esecuzione di funzioni giuridiche e altri usi civici. L'area di quasi 3 ettari è rimasta praticamente inalterata grazie all'inalienabilità del perimetro dichiarata dal sovrano angioino e dai sovrani successivi affinché possa essere liberamente esercitata l'attività di mercato da parte dei commercianti sia locali che stranieri in un area dal perimetro irregolare organizzata di volta in volta con installazioni provvisorie, come testimoniano numerose vedute. Il primo progetto di organizzazione fissa dell'area si ha nel XVIII secolo ad opera del Sicuro e tale progetto andrà ad aggiungersi senza trasformare l'uso dello spazio, ciò testimonia come la forza del luogo supera il cambiamento. La lettura delle varie carte storiche di questa porzione di città consente la delimitazione di uno spazio che è rimasto invariato per secoli e, allo stesso tempo, le varie conformazioni provvisorie che ha assunto e tali rappresentazioni sono le uniche testimonianze che consentono la conoscenza di uno stato dei luoghi non diversamente documentato.

Altro intervento di particolare interesse che ha contribuito al ridisegno della città è la realizzazione di Via Toledo che testimonia l'imponente piano urbanistico quattrocentesco ad opera del vicerè Toledo, che demolì l'antica cinta muraria a cui corrisponde, appunto, l'attuale via Toledo.

La sovrapposizione delle varie carte e vedute storiche rende possibile, attraverso la rappresentazione della traccia delle mura e del nuovo asse urbano, la lettura di una



*Fig. 8: D. Gargiulo, La piazza del mercato a Napoli, 1654, in cui si possono osservare gli allestimenti provvisori del mercato che conferivano una certa organizzazione allo spazio irregolare.*

toponomastica, e il periodo di tale operazione ma anche il ruolo di tale arteria che divide l'antico nucleo dal nuovo insediamento toledano, ancora perfettamente riconoscibile nell'attuale tracciato, che ad oggi si è esteso verso nord rispetto all'assetto originario dell'acquartieramento militare, quelli che oggi sono definiti "i quartieri spagnoli".

La rappresentazione, sia cartografica che volumetrica di quest'area, rende leggibile una serie di caratteristiche del territorio relative alle differenze di quote, all'impianto urbano, ed in particolare al forte segno della strada che attraverso il vuoto del nuovo asse riprende quello che era l'impronta delle mura e dunque il perimetro del regno.

### 3. Il rilievo come metodo e strumento di conoscenza

Tra le metodologie per il prelievo di informazioni è opportuno parlare anche del rilievo. Consapevoli dell'impossibilità di restituire la realtà in tutta la sua complessità e totalità, nel processo di codificazione viene applicata una selezione di informazioni finalizzata, chiaramente, agli obiettivi del rilievo. La scelta di una determinata codificazione segnica espressa dal Docci nell'introduzione del Manuale di Rilevamento Architettonico e Urbano quando parla di «trascrizione grafica, della conoscenza globale dell'opera (...) che di questa colgano i valori formali, spaziali, dimensionali, percettivi, tecnologici e costruttivi (...) prendere coscienza del significato culturale e costruttivo (...) e di ottenere da esse il maggior numero di risposte significative» traduce il fine ultimo del rilevamento, sia che esso sia architettonico che ambientale, ovvero l'indagine e la rappresentazione finalizzata alla conoscenza. Il territorio, pertanto, attraverso l'operazione di rilevamento, viene analizzato anatomicamente in tutte le sue parti, in primo luogo mediante l'osservazione diretta che consente l'individuazione delle peculiarità specifiche e la presenza di elementi caratterizzanti per poi procedere con operazioni di rilevamento con metodologie che variano in funzione degli obiettivi da perseguire.

Nella fase di prelievo delle informazioni, in base alle strumentazioni utilizzate, è possibile, soprattutto nel caso di mezzi molto sofisticati, raccogliere una notevole quantità di dati che possono essere di diversa natura (metriche, cromatiche, termiche,...).

L'inevitabile passaggio di scala finalizzato alla restituzione grafica comporta una riduzione e una selezione delle informazioni senza, però, compromettere l'attendibilità e la qualità del risultato. In questo senso la misura diventa la variabile principale sulla quale si basa il rapporto tra territorio e rappresentazione, il filtro attraverso il quale vengono selezionate le informazioni. Pertanto, nel passaggio dall'oggetto di rilievo alla restituzione grafica è necessario, come afferma Purini, «il coordinamento di un sistema di sistemi parziali di misure...rilevarne la gerarchia tra le parti e la natura di queste».

### Conclusioni

Sulla base di quanto affermato è evidente che si crea un rapporto tra realtà e rappresentazione, la forma del territorio che si traduce in simboli attraverso l'atto grafico che, come dice Marchigiani, genera un «disegno la cui varietà e articolazione derivano dalla declinazione dei singoli elementi in rapporto alle morfologie e ai processi di funzionamento del sito». Si può asserire, dunque, che il processo selettivo e riproduttivo dell'atto della rappresentazione conduce alla produzione di una nuova conformazione del territorio di cui ne costituisce una mimesis, non intesa come una copia bensì come una lettura che si traduce in una nuova struttura di segni.



FATIMA MELIS

## **Bibliografia**

- AA. VV., (1992), *Nel Disegno, saggio introduttivo di Antonino Terranova*, Roma: Edizioni Clear.
- AA. VV., (1996). *Il rilievo del Moderno: caratteri di riconoscibilità della forma urbana*, Palermo: Flaccovio Editore.
- COLLETTA, T.,(2006) *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto ed il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma: Kappa Edizioni.
- CORBOZ, A., *Il territorio come palinsesto*, in Casabella, n. 516, settembre 1985.
- DOCCI, M. , MAESTRI, D. (2009). *Manuale di rilevamento architettonico e urbano*, Bari: Editori Laterza.
- FERRARI, M., MULAZZANI, M., VERCELLONI, M., *Passeggiate guidate e la natura come rappresentazione*, in Casabella n.823, marzo 2013.
- FERRARI, M., *Guardare il territorio*, in Casabella n. 790, giugno 2010.
- FLORIO, R., (2011). *Elementi ordinatori del paesaggio agricolo di Pompei. Trasformazioni e permanenze*. in Spazi e culture del Mediterraneo, Reggio Calabria: Edizioni CSd'A.
- FLORIO, R. (2012), *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura, About Drawing, reflections about architectural drawing*, Roma: Officina Edizioni.
- GUIDONI, E. , (1991). *Storia dell' Urbanistica .II Medioevo. sec.VI-XI*, Roma-Bari : Editori Laterza.
- JACKSON, J.B., *Il paesaggio come teatro*, in Casabella n. 668, giugno 1999.
- MARCHIGIANI, E., *Nel silenzio, le parole del paesaggio* in Casabella n. 790, giugno 2010.
- SALERNO, R. (1995), *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Milano: Edizioni Angelo Guerini e Associati s.r.l..
- TORSELLO, B.P., *Le geometrie del paesaggio*, in Casabella, n. 571, settembre 1990.

## **Multimedialità e multimodalità nella rappresentazione del paesaggio** *Multimediality and multimodality in landscape representation*

**STEFANO CHIARENZA**

Università San Raffaele di Roma

### **Abstract**

*Recent advances in the field of scientific visualization related to cartography have completely revolutionized not only the methods, but also the fruition of landscape representation.*

*This study focuses on new methods of landscape representation based on eidomatics (image processing), and on the opportunities offered by computerized approaches to territory visualization, particularly multimedia and multimodal techniques.*

*The field of landscape representation and related display systems has been enhanced in recent years by several original contributions, not only by cartographers, but also by communications, design and perception experts.*

*The progress described serves as the scientific basis for the current discussion and illustration, through an analysis of symbolism and graphic design, of the role of new modes of representation as cognitive systems which enable reflections on spatial phenomena and related constitutive processes.*

### **Parole chiave**

Paesaggio, Rappresentazione, Multimedialità, Interattività, Nuovi Media  
 Landscape, Representation, Multimediality, Interactivity, New Media

### **Introduzione**

La rappresentazione del paesaggio ha rivestito nel corso dei secoli un ruolo fondamentale non soltanto nella conoscenza del territorio ma anche nella trasmissione delle informazioni ad esso correlate. L'approdo alla rappresentazione scientifica ha segnato un momento di svolta decisivo nella comunicazione oggettiva dello spazio fisico. Tuttavia, parte rilevante in tale processo descrittivo, è stata la progressiva definizione di codici grafici di comunicazione che, attraverso la componente convenzionale e simbolica a corredo del modello geometrico, ha permesso di comunicare il paesaggio con una ricchezza di informazioni di fatto non paragonabile a qualunque rappresentazione pre-scientifica ancorché basata sulla verosimiglianza.

Nella società contemporanea la rappresentazione del territorio ha ampliato enormemente la propria utenza rivolgendosi, di fatto, non solo a operatori di settore ma ad una utenza diffusa anche non specializzata. Ciò ha costituito un elemento essenziale nella ridefinizione delle rappresentazioni del territorio, sempre più legata ai vari *media* (smartphone, pc, tablet, navigatori satellitari ecc.). Ne è derivato un progressivo sviluppo e arricchimento delle forme di visualizzazione che ha visto la partecipazione non solo di cartografi ma anche di esperti della comunicazione e del design grafico.

Nuove modalità, analitiche e comunicative, delle rappresentazioni eidomatiche del paesaggio, e approcci informatici alla visualizzazione anche di tipo multimediale e



## 1. La visualizzazione nella rappresentazione scientifica contemporanea del territorio

la società attuale, da tutti ritenuta una società dell'informazione, è soprattutto una società delle immagini: sono infatti essenzialmente queste che veicolano quella, ove si pensi che oltre i tre quarti dell'informazione che riceviamo ci perviene per via visiva. Certo, si tratta di immagini vive in senso ampio, ormai, non più solo di immagini grafiche. Il che comporta un generale sforzo di aggiornamento radicale, se non vogliamo essere spazzati via dall'evoluzione scientifica e tecnologica [Cardone 2016, 19].

**Hurricane map** by Urbica Design

Hurricane tracks from NOAA data.

Wind speed in kts

- 0-40
- 40-60
- 60-90
- 90+

Share

Read more →

© Mapbox © OpenStreetMap contributors

276

nuovi supporti, attribuendo agli studi sulla visualizzazione un carattere di scientificità. Secondo Alan MacEachren la cartografia va oggi intesa come «the use of concrete visual representations — whether on paper or through computer displays or other media — to make spatial contexts and problems visible, so as to engage the most powerful human information-processing abilities, those associated with vision» [MacEachren, Monmonier 1992, 101]. Alcuni studi interpretativi sulla visualizzazione cartografica in ambito scientifico [Di Biase 1990] hanno inoltre sottolineato un duplice ruolo della mappa: quello di favorire da un lato il pensiero visuale soggettivo nella fase scientifica di studio del territorio, dall'altro di facilitare la cosiddetta comunicazione visiva pubblica dei risultati finali, mettendo in risalto la dimensione diadica di pubblico-privato. Se la visualizzazione non può considerarsi un nuovo aspetto della cartografia, certamente però delinea un rinnovato modo di guardare ad essa. Attraverso la visualizzazione, la cartografia diventa uno strumento di ricerca capace di bilanciare l'attenzione tanto sulla comunicazione visiva quanto sul pensiero visuale [MacEachren, Taylor 1994].

Ogni rappresentazione del territorio può in realtà considerarsi come un significativo strumento che raccoglie e integra informazioni spaziali. Il tradizionale supporto statico, tuttavia, nel corso degli ultimi anni, appare sempre più limitato soprattutto in relazione a quei processi interattivi di tipo dinamico, tipici delle evoluzioni più recenti, di quelle rappresentazioni destinate in particolar modo ai non cartografi.

Il ruolo degli strumenti per la visualizzazione negli approcci analitici cartografici degli ultimi decenni diventa allora un punto nodale. Come messo in luce in alcuni studi condotti da Taylor [Taylor 1991], con l'utilizzo dei nuovi supporti in grado di offrire maggiore interattività, la rappresentazione del territorio o più in generale cartografica, deve trovare nella visualizzazione il punto di incontro tra conoscenza scientifica, capacità di comunicazione e *formalismo*, intendendo con quest'ultimo termine l'esigenza di una stretta aderenza tra la struttura di una immagine grafica e un comando, nell'ambito dell'utilizzo della tecnologia informatica. In altre parole, nel campo dell'eidomatica – ovvero della grafica computerizzata – la visualizzazione è tenuta ad affrontare non soltanto problemi di analisi e conoscenza, ma anche questioni legate al *formalismo*. Il legame tra visualizzazione e videografica conferisce quindi una particolare enfasi al supporto tecnologico. Va comunque sottolineato che la visualizzazione, indipendentemente dal supporto, include sia una componente di pensiero analitico visuale, sia una componente di comunicazione-esternalizzazione.

Appare dunque innegabile che gli sviluppi della tecnologia informatica abbiano reso possibili approcci interattivi un tempo inimmaginabili. Basti pensare ai cosiddetti processi di interazione in tempo reale per i quali MacEachren e Monmonier [MacEachren e Monmonier 1992] hanno attentamente analizzato non solo le differenze tecniche tra gli strumenti impiegati per realizzarle, ma hanno anche distinto la natura delle relazioni che gli analisti stabiliscono con le rappresentazioni cartografiche. Alcuni recenti e significativi esempi sono rappresentati dalle iniziative di ricerca del Massachusetts Institute of Technology sullo studio delle modificazioni di fenomeni urbani, materiali e sociali, secondo grafiche interattive real-time. [Ratti, *Senseable City Lab*].

L'utilizzo di visualizzazioni eidomatiche favorisce quindi, in molti casi, la raffigurazione immediata sia del movimento che del cambiamento; offre possibilità di vedere in maniera diversa gli stessi dati; genera visualizzazioni basate sul realismo attraverso il ricorso alla stereografia tridimensionale e altre tecniche; o sul falso realismo, sfruttando le potenzialità della geometria frattale per la geomorfologia, e la combinazione di carte, grafici, testo e



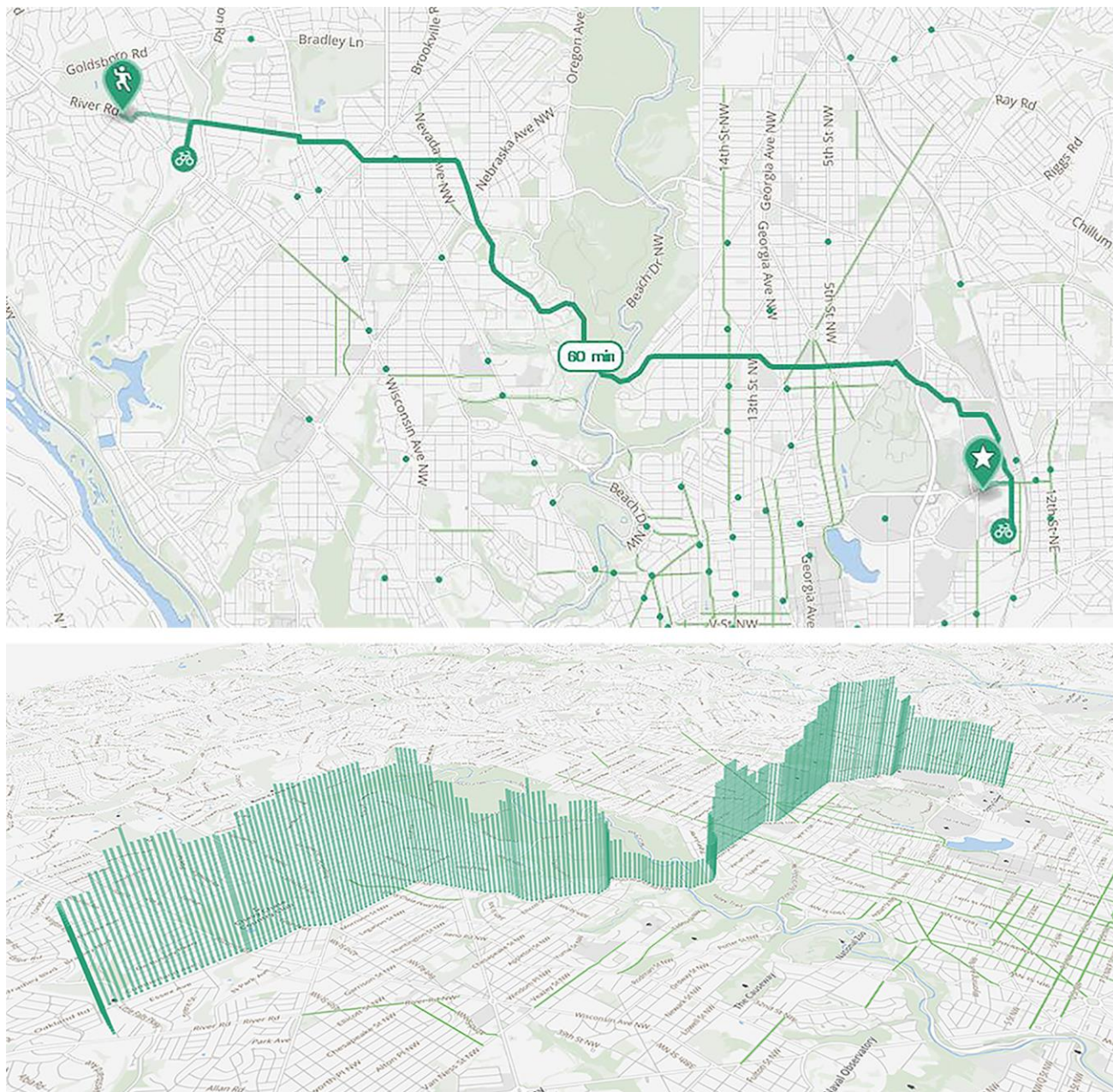


Fig. 2: Stralcio di immagini con analisi spazio-temporali on-demand su percorsi ciclabili. Immagina dalla app demo di Peter Liu in Mapbox (<https://www.mapbox.com/blog/dc-bikeshare-revisited/>).

suoni. Come ha correttamente notato Frigieri, «avvalendosi delle tecnologie informatiche, la visualizzazione geografica permette all'interazione tra pensiero visuale e mappa di aggiornarsi e procedere in tempo reale. Le rappresentazioni sul display possono comparire quasi nello stesso momento in cui l'analista ritiene necessario il loro impiego» [Frigieri 2012]. La rappresentazione di un paesaggio sotto forma di mappa interattiva diviene così una struttura grafica in continuo divenire il cui carattere labile e temporaneo nega il suo essere *carta* ovvero il legame con il supporto da cui storicamente prende il nome.

Ma quali sono i sostanziali cambiamenti rispetto ai processi tradizionali di

rappresentazione? Secondo MacEachren and Ganter [MacEachren, Ganter 1990] nel processo di comunicazione tradizionale il messaggio è noto ed è richiesta soltanto la definizione ottimale di una carta. Nei nuovi modelli, basati sulla visualizzazione digitale, il messaggio non è invece predefinito, ed è l'utente ad analizzare i dati con l'ausilio del sistema che consente di recuperare informazioni e sostenere le intuizioni stesse del fruitore. Questo tipo di uso della carta si basa fundamentalmente sull'interazione all'interno di Sistemi Cartografici Informatizzati.

La realizzazione di siffatte mappature in ambiente digitale permette la visualizzazione di una sorta di mappa *on demand* o *custom-made map* per ogni tipo di utente con grandi vantaggi nei tempi di lettura e comunicazione, economicità e versatilità.

Il problema generale della visualizzazione nella rappresentazione del territorio consiste allora oggi non solo nel ricorso a modelli geometrici e grafici compiuti [Cardone 2013], ma anche nella messa a punto delle strutture grafiche capaci di attivare l'interattività o, in altre parole, delle interfacce e dei segni, in grado di consentire agli utenti l'accesso e la navigazione nel costruito descrittivo e informativo della carta. Se infatti tradizionalmente era sufficiente unire al modello geometrico di base del paesaggio (quello cioè in grado di restituire distanze metriche, agglomerati urbani, caratteri orografici ecc.) uno o più modelli tematici attraverso i quali esplicitare la distribuzione spaziale o temporale di attributi o temi, oggi appare ineludibile uno studio sulle modalità di strutturazione della mappa grafico-cognitiva sull'interfaccia, prima ancora che venga tracciata o assemblata. La comunicazione multimediale infatti attraverso un linguaggio semplice e facilmente approcciabile deve essere capace di consentire ad un ampio numero di persone la condivisione di informazioni in modo attivo [Salerno 2014].

Una rappresentazione del territorio basata su tale concezione richiede allora nuove strategie. Rispetto ai sistemi di rappresentazione tradizionali su carta, la visualizzazione sui nuovi supporti deve assumere un'altra veste abbracciando problemi legati al web design, alla produzione di video o altre tecniche multimediali. Sia coloro che definiscono la rappresentazione che coloro che la leggono devono condividere un nuovo linguaggio. Questo, composto di assemblaggi di immagini, video, simboli statici e dinamici, terminologie, icone ecc., deve essere testato su tutti gli utenti potenziali della mappa.

Come ha notato Clarke «the cartographer ... must be a data base expert, a user-interface designer, a software-engineer, retain a sense a map aesthetics, and still produce maps» [Clarke 1990].

## **2. Approcci multimediali, multimodali e il ruolo del disegno nella strutturazione di interfacce di visualizzazione**

Multimedialità e multimodalità rappresentano oggi due sviluppi significativi della visualizzazione cartografica. I due approcci, entrambi fortemente legati ai nuovi media, appaiono strettamente correlati l'un l'altro, comportando tuttavia implicazioni diverse nella progettazione e nel disegno delle mappe.

La multimedialità non è un concetto nuovo nel campo della rappresentazione del territorio. L'utilizzo di molteplici strumenti per comunicare le informazioni (combinazione di immagini, suoni, movimenti ecc.) appare un approccio consolidato. Nelle varie sperimentazioni tuttavia si è rivelato che uno degli strumenti più significativi per la creazione e la visualizzazione di dati spazio-temporali tipici dei contesti territoriali è quello dell'animazione. L'animazione computerizzata permette di comprendere in maniera



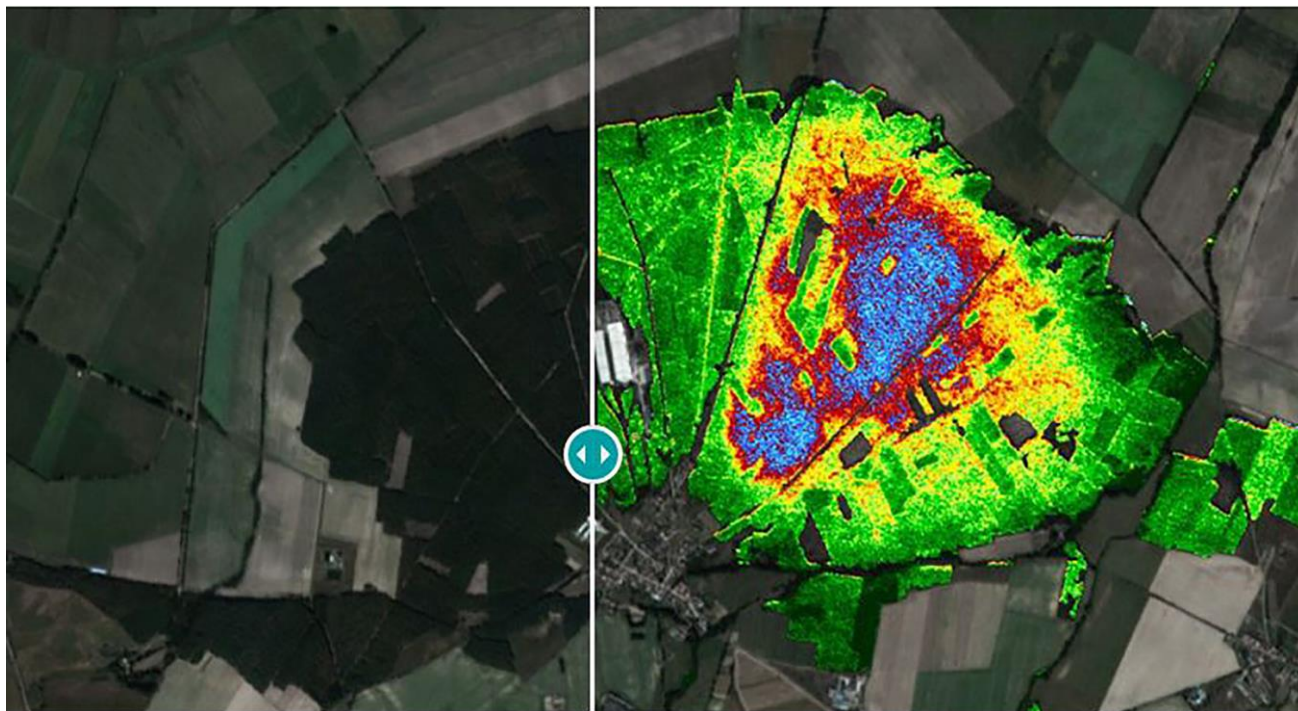


Fig. 3: L'immagine mostra attraverso lo scorrimento interattivo della barra verticale l'indice di vitalità della popolazione di conifere affette, nella regione di Brandeburgo, da una malattia da lepidotteri. In toni di verde le essenze in buono stato; in rossi e blu quelle danneggiate. Da <https://www.planet.com/>.

appropriata gli attributi spazio-temporali della carta. Tali dati infatti possono essere guardati in modi diversi manipolando le variabili che descrivono il modello grafico [DiBiase et al 1991]. Secondo William Cartwright «By varying the appearance of graphic objects using changes in the position, direction, shape, size, hues, textures and intensity, different perspectives on the various types of data can be depicted» [Cartwright 1994, 83]. L'inserimento di elementi multimediali – dei quali le animazioni costituiscono parte importante – possibili nelle visualizzazioni attraverso nuovi supporti, sembra essere infatti in grado di migliorare la capacità di lettura degli utenti. Scrive Shiffer [Shiffer 1993, 88] «representation aids can influence the display of various types of data so that they may be more readily understood by users, using multimedia tools so that human-machine interaction becomes so engaging that the computer essentially becomes transparent to the human».

Gli ausili alla rappresentazione sono naturalmente di varia natura e tra essi sono annoverabili anche i suoni (in genere uniti alle animazioni). La sperimentazione sonora nella rappresentazione ha trovato applicazione ad esempio nei cosiddetti *fly-by* ovvero quelle modifiche spaziali ottenute cambiando il punto di vista dell'osservatore su oggetti statici. I suoni, come le narrazioni vocali, unite ai *fly-by*, rappresentano ormai modalità sempre più in uso nell'accrescimento della visualizzazione dinamica del territorio [Andrews and Tilton 1993]. Ma anche l'uso di suoni realistici o astratti ha trovato una significativa sperimentazione già a partire dai primi anni '90 [Krygier 1993]. Tuttavia il fatto di non appartenere alle variabili tradizionali della mappa, ha comportato, negli anni, la necessità di sviluppare numerosi studi di psicologia cognitiva che tenessero conto della componente



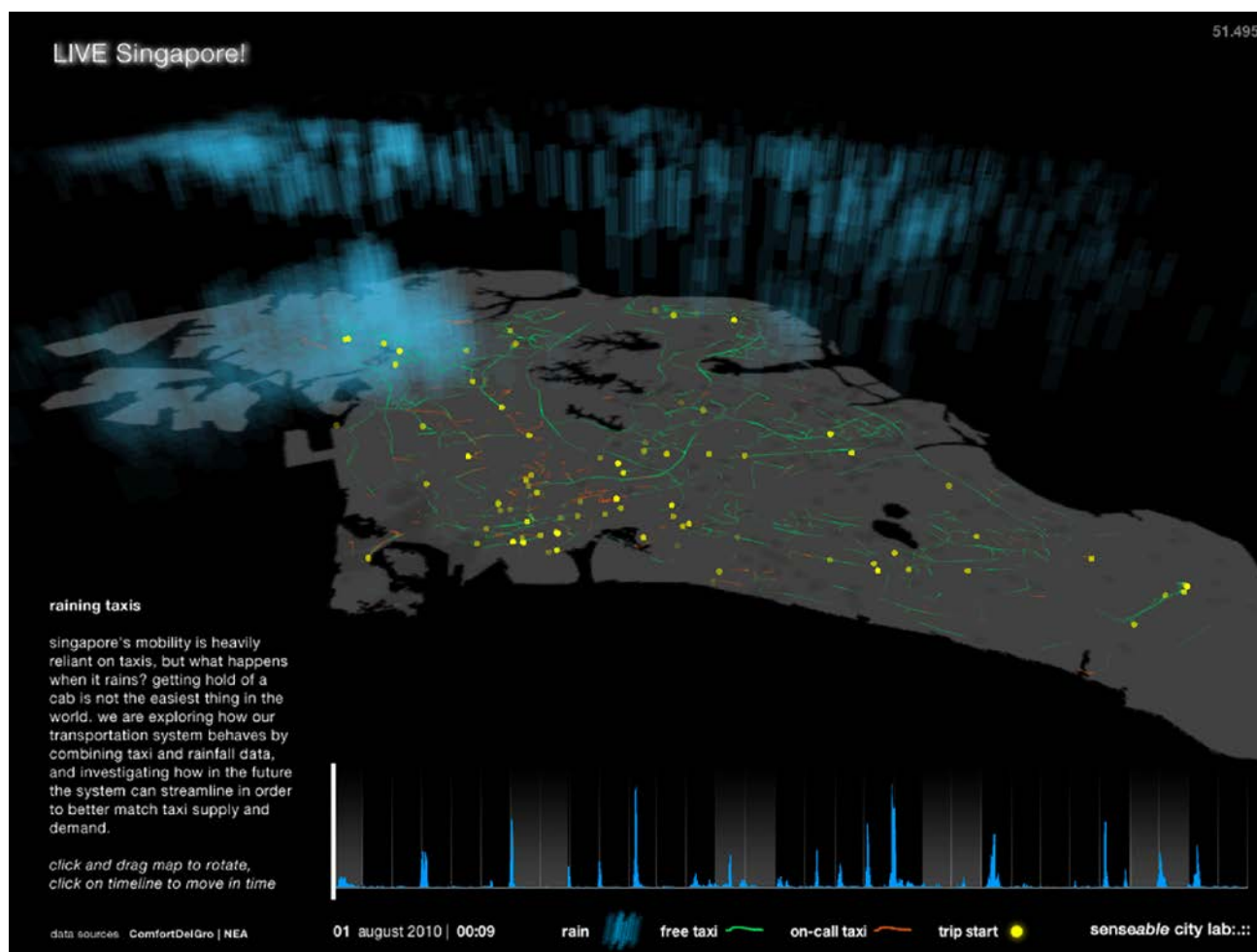


Fig. 4: Studio in real-time delle relazioni tra precipitazioni e chiamate dei taxi nella città di Singapore. Immagine tratta dal progetto LIVE Singapore! del Senseable City Lab (MIT) diretto da C. Ratti.

sonora nella produzione di immagini mentali non direttamente legate alla percezione visiva (*imagery*).

L'utilizzo di questa variabile ha di fatto aperto la strada a nuovi approcci di tipo multimodale in cui vengono cioè utilizzate più modalità di interazione tra la mappa e l'utente.

L'interazione di più di un senso evita, in una certa misura, il sovraccarico del canale visivo aumentando l'ampiezza della comunicazione. L'interazione sonora di tipo non linguistico ha costituito una delle prime sperimentazioni di rappresentazione multimodale. Interazioni tattili e gestuali hanno poi iniziato a definire un quadro più ampio della modalità di visualizzazione di tipo multimodale. La formulazione di un insieme di regole capaci di far corrispondere segnali e significati è, ad oggi, un campo di ricerca ancora estremamente aperto nella rappresentazione cartografica.

Con lo sviluppo di tali nuovi approcci alla rappresentazione cartografica, sempre più significativo appare il ruolo del disegno. «Il linguaggio infografico [infatti], non è espressione mediata; prima che immagine è puro linguaggio formale e, nella generazione delle immagini, la natura dei processi è simbolica e non fisica» [Cardone 2013, 334]. La strutturazione delle interfacce grafiche sui nuovi supporti per l'interazione con gli utenti

deve avere la capacità di mostrare tutti gli elementi tradizionali di una rappresentazione ma al tempo stesso, a differenza delle mappe statiche, deve offrire la possibilità di una interazione più profonda. Dal punto di vista della progettazione grafica si pongono in tal caso una larga serie di nuovi requisiti da tener presenti rispetto alla visualizzazione grafica statica di tipo tradizionale. In particolare va rivolta attenzione alla definizione dei vari stili di interazione tra l'utente e la macchina quali ad esempio i menu, i campi-modulo, le icone per la manipolazione diretta ecc. con l'obiettivo di pervenire alla visualizzazione di proprietà dinamiche, interattive, modificabili, multimediali e capaci di comunicare schematicamente. Una comunicazione efficiente diviene allora fondamentale e può avvenire attraverso una composizione grafica che sfrutta una serie di sequenze logiche fondate sull'esperienza del fruitore e in grado di anticipare i bisogni informativi dell'utente. La grafica deve essere, in altre parole, in grado di esplicitare gradualmente ed efficacemente le informazioni delle pagine offrendo visualizzazioni che via via rafforzino le precedenti. Le implicazioni in termini di rappresentazione e di disegno sono numerose. Al di là infatti dell'oggetto da rappresentare, la formulazione grafica dell'interfaccia (*user interface*) richiede una grande padronanza del linguaggio della comunicazione visiva fatto di immagini, colori, spazi, simboli legati ai concetti informatici di usabilità e accessibilità.

Nel percorso logico del design dell'interfaccia la rappresentazione assume un carattere fondativo nella strutturazione dei layout di visualizzazione, anche in relazione alla tipologia di dispositivi. La scelta ad esempio di layout che si adattino alla risoluzione di diversi dispositivi e al ridimensionamento delle finestre dei browser rendono le interfacce responsive, senza sovrapposizioni di elementi e perdite di informazioni; allo stesso modo lo studio di caratteri tipografici e la loro leggibilità all'interno del sistema di navigazione (*navigation bar, header, footer* ecc.). Si tratta solo di alcuni dei principali accorgimenti nello studio della strutturazione dell'interfaccia che costituiscono appunto problemi di disegno nell'interazione tra utente e macchina e quindi con significative implicazioni per la visualizzazione.

Se il design dell'interfaccia si configura oggi come una competenza di tipo prevalentemente informatico e con un impatto trasversale sulla comunicazione web, va qui posto in evidenza come, nelle visualizzazioni anche di tipo scientifico, del paesaggio e del territorio la progettazione grafico-visiva stia diventando una delle competenze base del cartografo.

## Conclusioni

Il contributo presentato ha esaminato le nuove possibilità di utilizzo della multimedialità e multimodalità nelle rappresentazioni del paesaggio in senso cartografico e il ruolo chiave della rappresentazione grafica nei processi di visualizzazione, anche di tipo scientifico, delle mappe sui nuovi supporti e nei processi di strutturazione grafico-progettuale delle interfacce utente. Questi ultimi aspetti risultano strettamente correlati tra loro sicché i campi di studio grafico e informatico trovano inedite rielaborazioni nelle competenze del cartografo e del disegnatore. L'immagine occupa un posto importante nell'usabilità e nella responsività legata alla larga diffusione di nuovi dispositivi portatili che, negli ultimi anni, ha ampliato enormemente anche l'utenza (specializzata e non) di rappresentazioni territoriali (ivi incluse quelle urbane) per diversi usi. Si tratta spesso di nuove modalità di offrire, in senso interattivo e dinamico, quelle che già Sestini definiva «rappresentazioni di fenomeni concreti visibili o non, oppure di concezioni astratte, qualitative o quantitative»; modalità

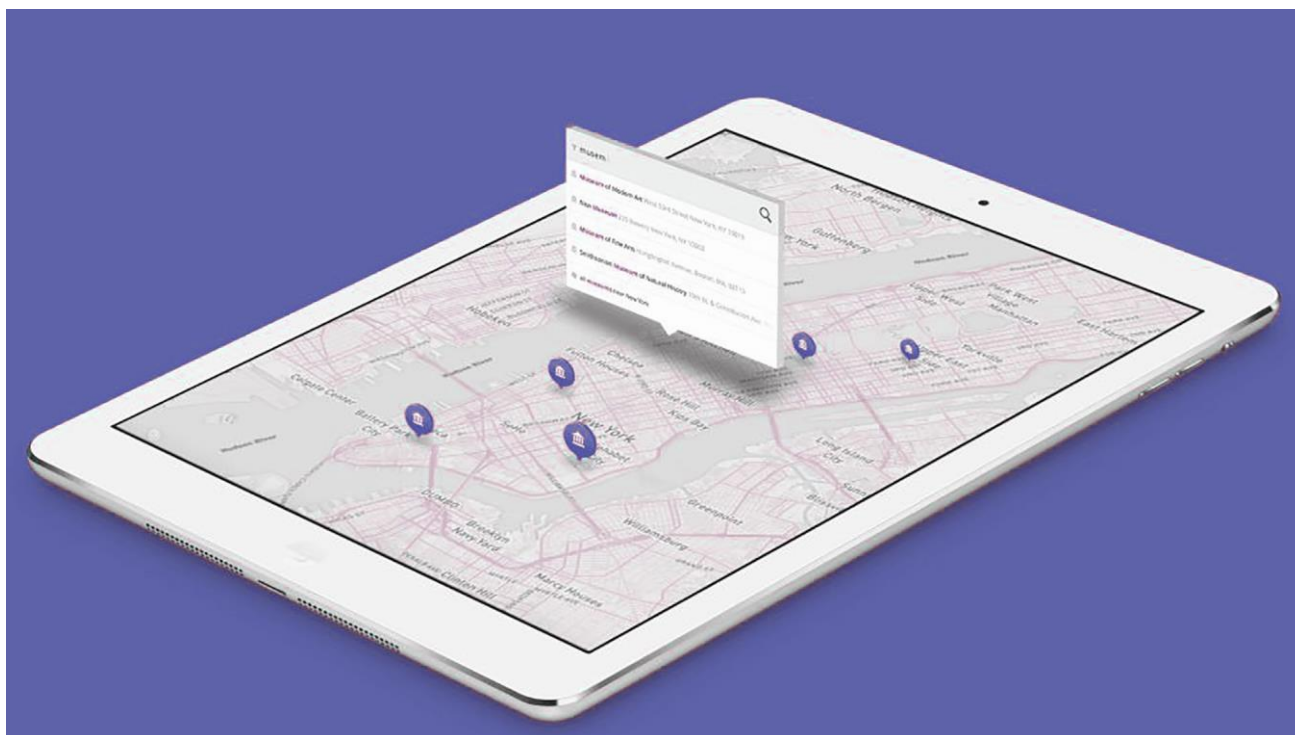


Fig. 5: Immagini responsive su dispositivi mobili.

che trovano anche nella componente uditiva e tattile degli importanti mezzi per espandere il repertorio rappresentativo della progettazione cartografica.

La disamina rapida dei più recenti orientamenti è stata condotta al fine di mettere in luce nuovi e fecondi campi di ricerca e applicazione del disegno e della rappresentazione sui quali si sta volgendo l'attenzione di gruppi di studio dall'approccio multidisciplinare.

## Bibliografia

- ANDREWS, S. K., TILTON, D. W. (1993). *How multimedia and hypermedia are changing the look of maps*. In *Proceedings Auto Carto 11*, Minneapolis, pp. 348-366.
- CARDONE, V. (2013). *Modelli grafici dell'architettura e del territorio*. A cura di BARBA, S. Santarcangelo di Romagna: Maggioli.
- CARDONE, V. (2016). Immaginare un'area culturale delle immagini visive. In *L'immagine nella scienza e nell'arte*, XY digitale, I, gennaio-giugno 2016, pp. 12-27.
- CARTWRIGHT, W. (1994). *Interactive Multimedia for Mapping*. In MACEACHREN, A.M., TAYLOR D.R.F. (eds.). *Visualization in Modern Cartography*, Oxford: Elsevier/Pergamon, pp. 63-89.
- CLARKE, K. C. (1990). *Analytical and Computer Cartography*, Prentice Hall: Englewood Cliffs.
- DIBIASE, D. (1990). *Visualization in the earth sciences*. In *Earth and Mineral Sciences*, Bulletin of the College of Earth and Mineral Sciences, Vol. LIX, pp. 13-18.
- DIBIASE, D., MACEACHREN, A., KRYGIER, J., REEVES, C., BRENNER, A. (1991). *Animated cartographic visualization in earth system science*. In *Proceedings of the 15th International Cartographic Association Conference*, Bournemouth, UK, 23 September-1 October 1991, pp. 223-232.
- FRIGIERI, G. (2012). *Il dado e la mappa. La visualizzazione geografico-cartografica nell'ambito della ricerca scientifica*. In: <http://www.ahref.eu/it/ahref-log/civic-infographics/il-dado-e-la-mappa-1.html>. Geographies Laboratory, Penn State University, University Park.
- KRYGIER, J. (1993). *Sound and cartographic design*. In *Computer Animated Videotape*, Deasy.



## *“Alpinescapes”: a landscape communication experience*

**ROSSELLA SALERNO, DANIELE VILLA**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*Alpine landscapes often feature multiple contexts, from areas strongly driven by attractions of sport tourism (summer, winter), to places of everyday life for small local communities, to scatterings of many partially unused areas. Alpine communities typically seek to invest in sustainable development, focusing on the specific character of local food and agricultural resources, the attractiveness of the mountain nature, and the values of disseminated cultural heritage. The current paper offers an exploration of “Alpinescapes” a joint Lombardy-Swiss web-based pilot action for knowledge innovation and sharing of practices for cultural landscapes in the Alpine region. The communications approach is primarily based on a reworking of web cartography, through the use of traditional codes of picturesque representation of the landscape. Between “old codes” and new communication technologies, the tool offers an innovative approach to sharing the images of alpine cultural landscapes.*

### **Keywords**

Picturesque, Cultural Landscape, Alps, Cultural Heritage Communication, ICT

### **1. Iconography and digital image processing**

The Alps had long been the site of a mysterious imagery, sometimes terrible but fascinating at the same time: from inaccessible environment, due to the particular morphology and the sense of uncertainty generated in travelers over the past hundred years, the Alps turned to a tourism development, at the beginning attracting elites and then gradually also lay people. The iconography of the mountains shows in broad terms that change, which can be explored taking in consideration three fundamental aspects: the imagery of “the unknown” in the Alpine places, the experimental representation of the geographical environment, the accessibility to the place, permitted by measured representations of the modern cartography. As recalled by Philippe Joutard in *L'invenzione del Monte Bianco*, «L'iconografia è una testimone fedele, ma anche un agente attivo in questa storia, tant'è vero che la montagna viene conquistata con la vista prima che fisicamente. [...] Fin dal Cinquecento i pittori hanno capito che qui la bellezza derivava dall'orrore e dalla dismisura; per essi la grande forza del paesaggio di montagna risiede nei contrasti violenti, come quello, ad esempio, tra la pace delle greggi e la furia dei ghiacci» [Joutard, p. 179]. More generally, the emergence of a new sensibility towards the Alps finds a way of spreading by the work of painters who, before real explorations, describe the charm through images: in a sense it can be said that optical parameters and visual codes create a true representation of the DNA as concerns the characteristic aspects of the mountain throughout the whole modernity.



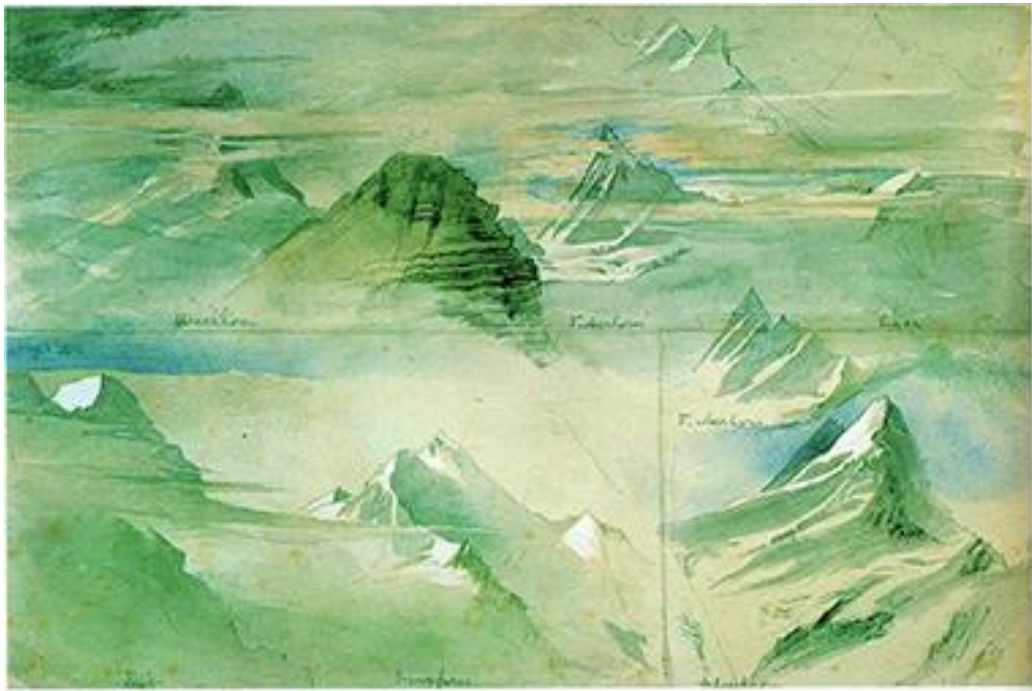


Fig. 1: J. Ruskin, *Alpine Peaks: Jungfrau, Eiger and other*, 1844 (in AA.VV. 2003. *Montagna. Arte, scienza e mito da Dürer a Warhol*. Milano: Skira, p.338).

If, however, the first representations of the alpine environment begin during the Renaissance, in parallel with the overwhelming rising of the landscape issue in painting, it is also true that the most considerable iconographic output is linked to aesthetics and expressive codes of the picturesque, which represent its main cultural framework.

Significantly Antonio De Rossi, in the book dedicated to the construction of the Alps, focuses his research about the images and the picturesque mountain scenery, identifying in this aesthetic category the most important interpretative key for explaining the phenomenon of a growing interest towards that vast geographic area.

The picturesque representative codes, as the etymology explains, are rooted in painting which apparently reproduces nature as it appears to the viewer's eye; actually the picturesque image building is a bit more complex than it might seem, because instead it is a "preview" of the picture, than you would want to see and admire the scenery. Somehow the recognition in the nature of a picturesque setting occurs only at a later time than an imagination that precedes it.

This "fil rouge" going beyond the chronological meaning of the picturesque, strictly speaking, is in our opinion the dominant aspect in an iconographic production, which as mentioned above, may be referenced to key themes indicated at the beginning of this paper. So between the pictorial subject of the imagery and more properly picturesque codes, about Alpine landscape it is possible to find an extraordinary production about representation forms, which first invented and then gradually try to describe places, size and character of the alpine scenery. In the first group of images, referred to as «the imaginary of the unknown in the Alpine locations», *Der Mont Blanc* lithograph by W. Pitschner (1864) evokes a geographical setting, imaginative and unreal, albeit using the

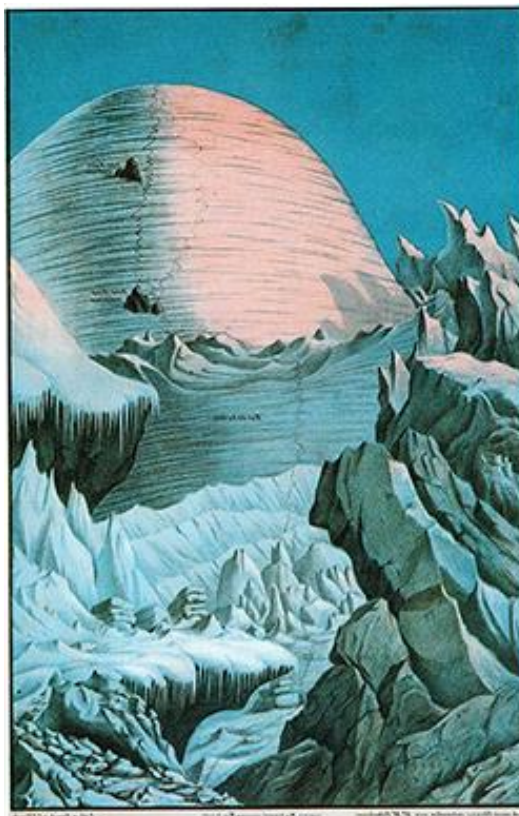


Fig. 2: W. Pitschner, *Der Mont-Blanc*, Genève 1864 (in AA. VV. 1988 *E. Viollet-Le-Duc et le Massif du Mont-Blanc 1868-1879*. Lausanne: Payot, p. 52).

morphological characters in recurring design mountain.

The immeasurable alpine landscape, which is both a result of difficulties to access the sites, as well as psychological barrier, puts travelers and geographers to the test, as concerns an effort to develop effective descriptive devices in showing sites morphologically complex. In this second group of representations you find with the well-known *Vue circulaire des Montagnes qu'on decouvre du sommet du Glacier de Buet*, contained in the likewise famous *Voyages dans les Alpes* (1779) of H.-B. de Saussure, which is based on a 360-degree view model, similar to a panoramic view at the center of which stand two immeasurably tiny travelers-geographers.

This representative typology is refined, from the point of view of the measurement mode, by Franz Schrader who, with his *Orographe*, draws up a survey methodology of alpine peaks and gets the overturned profiles on a circular horizon.

In the third iconographic group aforementioned, which instead describes places made accessible through a modern cartography, it is fully part the map of the *Mont Blanc* massif, created by Eugene Viollet-Le-Duc in 1868: here geometry is the scientific basis for the surveys with which Viollet intends to build a good figurative map (...) which provides a starting points for all the detailed observations (Viollet-Le-Duc, *Le massif du Mont Blanc*, p. VIII). The French architect combines hence a need to develop a technically correct support compared to the usual forms of representation which he sees as not entirely appropriate, therefore, the topographic survey is complemented by *perspectifs* drawings.

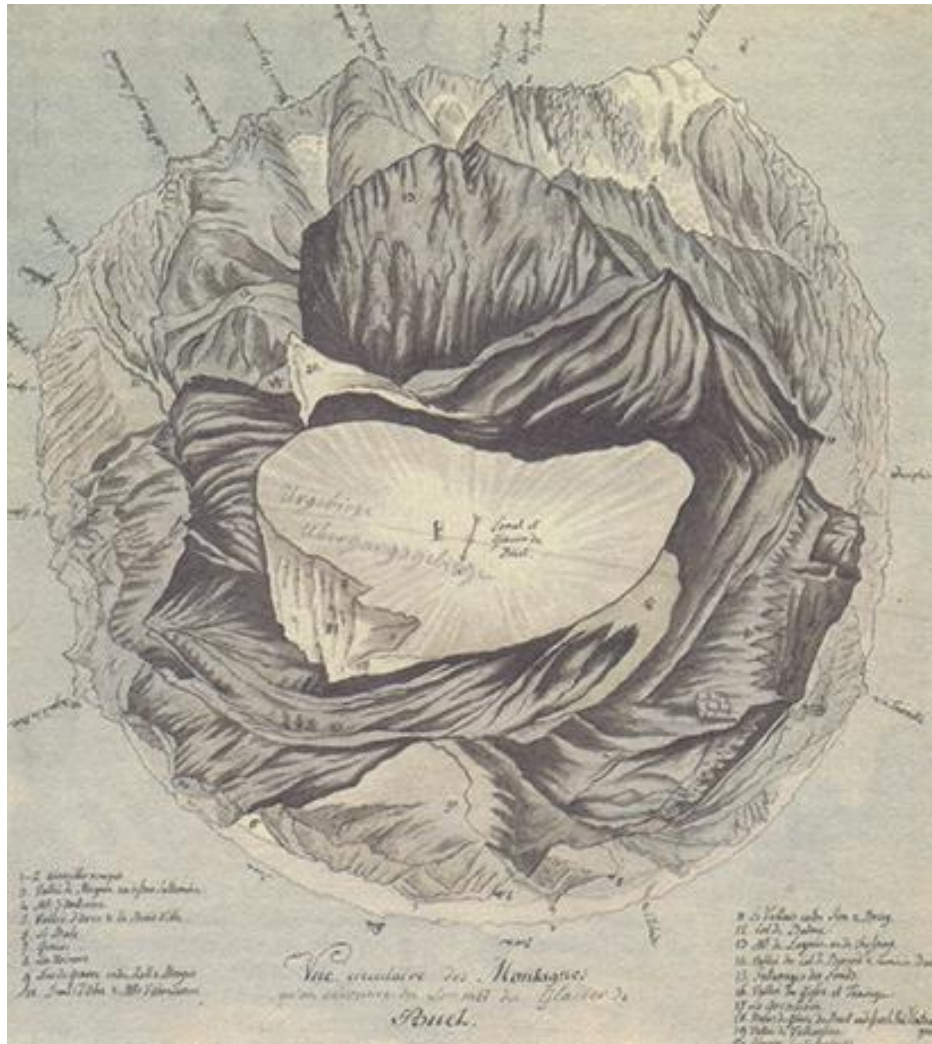


Fig. 3: H.-B. de Saussure, *Vue circulaire des Montagnes qu'on découvre du sommet du Glacier de Buet*, Neuchâtel, 1779 (in «Casabella» 575-576, 1991, p.109).

The need pointed out, which Viollet-Le-Duc tries to solve, is in other words the capability to combine accuracy in measurement and, at the same time, maintaining both parameters and optical codes able to make recognizable the shapes of places: however, this essential criterion will be gradually abandoned in setting up maps, as the dominant logic will become the only application of the metric-geometric certainty.

For Franco Farinelli, this paradigm shift corresponds to a change in importance attributed before to the local space and then replaced by an “absolute” space, from which concrete phenomena, those that can be physically experienced, had been excluded.

The technical cartographic representation thereby reduces the diversity of places to a Cartesian “universal container”, where, with a description of reality, considered objective, as supported by the metric certainty, the effect on the common people, on the layman is “disorienting”, due to a flattened kind of drawing which respecting only the measure is, eventually, of little value in communicating processes.

However, this concise iconographic review, whose goal concerns a technical and cultural





Fig. 4: E. Viollet-Le Duc, Morzine, 1879 (in AA. VV. 1988 *E. Viollet-Le-Duc et le Massif du Mont-Blanc 1868-1879*, Lausanne, Payot, p. 37).

development about the needs expressed by contemporary society, seems clearly express a require for a descriptive-communicative approach which can take in account optical and geographical parameters, able to achieve a useful and intelligent balance.

The short remarks about some recurring iconographic characters in the description of the Alpine region, have therefore suggested a review of ways of picturesque representation long used in cartography, as a criterion orienting the processing of digital platform *Alpinescapes*, addressed to the knowledge of Heritage widespread in the landscape Valsassina, in Lombardy, and so here comes the cognitive and communicative project.

It is therefore of collecting informative data on the Heritage and the landscape and experience of their visualization, in which it is intended to take account of the sediments and the historical approaches as regards both the perceptual component, and mostly as concerns representative codes. In addition to the abovementioned reasons, this choice was functional to the interpretation about Heritage proposed in a European perspective, that is equally important to consider the cognitive contributions and issue arising by people that live the places, and the thorough scientific investigation studies, which comes instead by scholars working in the field. One of the goals of the project is therefore to be able to reach a point of balance, dialogue and comparison which makes the communication codes and modalities of participation a useful summary of the various points of view, experienced by the digital platform.

Such a strategy, however, is in line with the actions promoted and described by ICOMOS in terms of Cultural Heritage Sites, summarized in the two main actions of "interpretation" and "presentation", as ICOMOS stated:

*"Presentation" denotes the carefully planned arrangement of information and physical access to a cultural heritage site, usually by scholars, design firms, and heritage professionals. As such, it is largely a one-way mode of communication.*

*"Interpretation", on the other hand, denotes the totality of activity, reflection, research, and creativity stimulated by a cultural heritage site. In this respect the input and involvement of visitors, local and associated community groups, and other stakeholders of various ages and educational backgrounds is essential to interpretation and to the transformation of cultural heritage sites into places and sources of learning and reflection about the past, as well as valuable resources for sustainable community development and intercultural and intergenerational dialogue.*

So the idea to use iconography codes is lastly a way to go back to a kind of perception closer to people's way of sight and give more tools to easily recognize places where they live or intend to visit.

## **2. Alpinescapes: mixing old paradigms and new tools**

The path that led to the design and implementation of web-app Alpinescapes (<http://www.paesaggiuculturali.polimi.it>), within a wider research founded by a European Interreg Italy-Swiss call, began from some specific and simple research questions:

- how to encourage a better interrelation and use of local information on Cultural Heritage diversifying data sources?
- which are the most effective tools to overcome the sources fragmentation about the less-known alpine areas?
- it is possible think of ICT as a new series of platforms to include different ways to look at the Alpine landscape?
- how to overcome the visual and perceptual limits of mainstream online maps, often not able to represent in a clear way the specific characters of a territory?

The last of these issues was actually the starting point since the research group was looking for the correct way to call into question a common attitude, in the age of Internet-based maps, which could underestimate the communicative and non-neutral nature of the cartographic language. The geographical area where the work has focused, the alpine cross-border space between the Valsassina, the Como Lake and Lake Lugano, has been a major challenge in terms of the capability to read, interpret and redraw a complex territorial systems, with a rich but sometimes hidden cultural and natural heritage, trying to build a new overall image, a non-localistic portrait of landscape in dialogue with both the tangible and intangible cultural heritage. It seemed immediately clear the importance of having to guide an approach to the drawing of the mountain landscape based on a re-stitching between Alpine culture and the evolution of its forms of representation, paying close attention to a long history of topographical and geographical relief characterized by a mélange of quantitative aspects with a very clear qualitative attitude. The modern history of the mountains drawing in the Swiss area is dotted with meaningful examples that help to understand why visual quality and precision must go together.

Starting with the first geometrically and metrically correct topographic map and Switzerland, made by the General Guillaume-Henri Dufour in 1864, is possible to follow a long succession of brilliant researchers. Eduard Imhof (1895-1986) is certainly the more known lastborn of this tradition, thanks to a huge corpus of field research, enriched by





Fig. 5: Jost Murer's first wooden-print Map of Zurich Canton, 1566. Detail showing Jura Mountains near Baden (in IMHOF, E. 2007 *Cartographic Relief Presentation*. USA: ESRI Press, Redlands, pag. 6).

hundreds of maps and representations of the Alpine area, without ever losing sight of the close relationship between the cartographic practice and cultural grounds, binding the mountains with their visual imaginaries. After more than forty years leading the Geodesy Division of the Swiss Federal Institute of Technology in Zurich, much of his innovative thinking in map design and mountains translation and interpretation through drawing is collected in: "Cartographic Relief Presentation", a work first published only in German in 1965, translated and re-published in English by ESRI-Press in 2007.

As underlined by Bernhard Jenny: «The main body of the work covers all conceivable aspects of contouring, relief shading, hachuring, rock drawing, spot heights, and area colors. It also deals with some of the more specialized aspects of relief presentation, such as the depiction of scree, glaciers, and landslides. Imhof stresses the need for aesthetic sensitivity throughout, insisting on direct observation and drawing as a means of landscape study for the creation of clear and expressive topographic maps».

Imhof eyes and pencil are able to develop a modern graphic language that redefines, without distorting, the artistic, perceptual, aesthetic and technical rules of the modern mountain representation, combining an ever-present care to accuracy and correctness.

These are some of the main reasons why the work of Imhof was the main reference for the development of a new web-based tool focused on the visual-analysis of the Alpine region, trying some steps ahead that allows a virtuous integration between expert and collective knowledge, facilitating the emergence of a variety of embedded cultural heritage.

The core idea of Alpinescapes was developed in three parallel steps held together by a common goal: create a new web-map, able to express the different geographical identity of these places, upon which bring together different sources of Cultural Heritage information and tying a series of hybrid landscape portraits to make visible the identity of alpine cultural landscapes between Lombardy and Swiss.

The first part of the work required to re-set the cartographic visual elements (from the line thickness to the color palette) in an attempt to take a cue from traditional cartography of

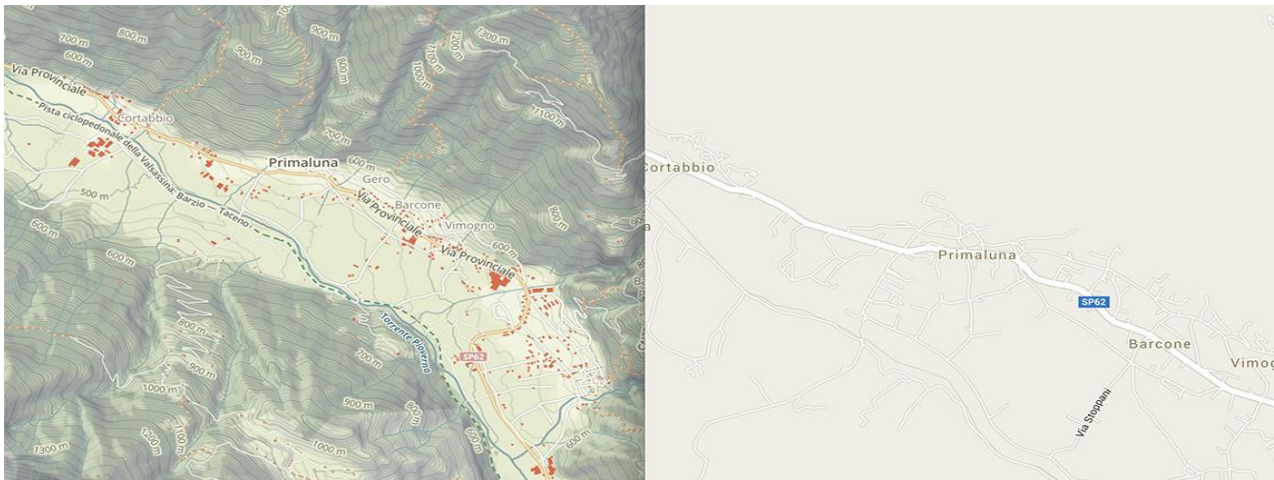


Fig. 6: Edward Imhof's Mt. Everest rock drawing, 1962 (in IMHOF, E. 2007 *Cartographic Relief Presentation*. USA: ESRI Press, Redlands, pag. 138).

the Alps and to overcome the weaknesses of the most widely used web maps. A new aspect of the map, able to change adapting at the different zooms, and readable on any kind of device, has been possible thanks to the use of geographic open-data sources, the only ones that allow a full customization of every single graphic element. The final result is a base map focused on the morphological structure of the areas between Lario and Ceresio: a selective digital cartographic background which emphasizes the orographic framework, playing on the visual relationship between contour lines, digital terrain model (DTM), and shadows. From a certain point of view this first part of the research is characterized as a so-called "digital-handmade" map making, where the selection processes are done manually and individually, getting a final specific and recognizable visual tool. Answering to general open-access requirements of the funding call the Alpinescapes web-map it's not only ad-hoc, but fully editable and replicable through a complete opening of both the core code and the data sources.

The second step arises, initially, by a broadly shared problem in the cultural landscape information and communication field: a great knowledge scattering, especially in less known areas; hence the idea of building a Cultural Heritage virtual hub, lightweight and easy to be browsed. The Alpinespace map has become the place where to re-call and visualize elsewhere-born information: from some already digitized and mapped local projects (ValsassinaCultura-<http://www.valsassinacultura.it/>) up to information coming from Wikipedia or other open and shared repository. One of the goals of this tool that mixes material from various sources is to make actually easier the finding of place based information by an increasing number of people, allowing local communities to interact directly integrating and correcting any kind of information they want.

This concept for a web-tool does not solve, anyhow, a strong digital-divide problem,



*Fig. 7: Valsassina web-map comparison at the same browsing scale: Alpinescapes base-map on the left, Google Map on the right.*

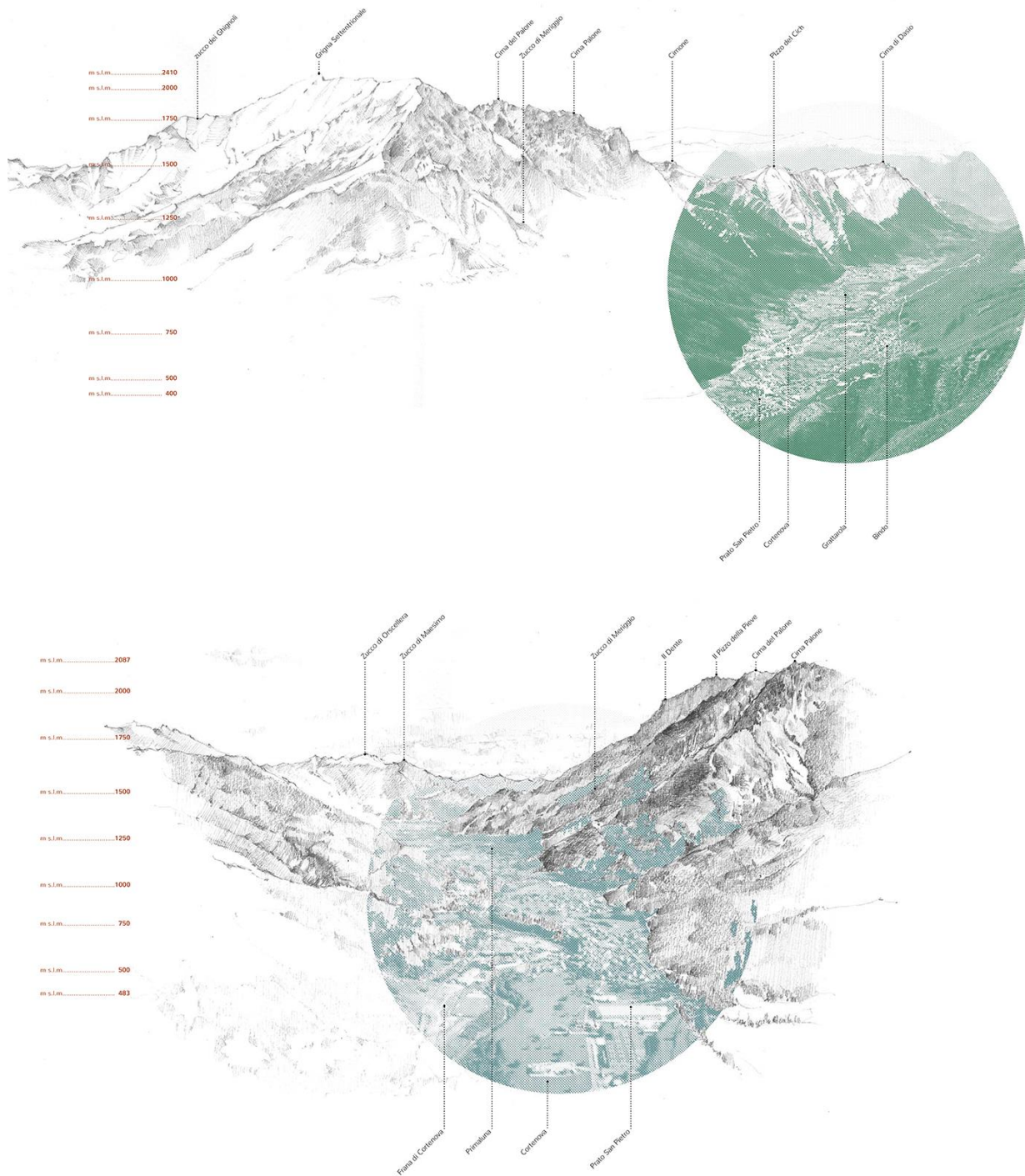
especially in elderly populations, but simplifies a convergence on more inclusive and open Cultural Heritage communication patterns. The whole Alpinescape system has also a high self-upgrade level thanks to its data platforms multiplicity: every time a user changes or adds an information in OpenStreetMap, or Wikipedia, or local Valsassina Cultura (all linked together) the changes are immediately visible on Alpinescapes, allowing a very low level data structure maintenance.

The third pillar of the research is, on the other hand, an attempt to reactivate a culture and know-how of drawing the Alps hybridizing traditional techniques of visual survey, freehand drawing and digital processing. The main idea is to try to get out, and go over the Euclidean space of the map, recalling the fundamental role of drawing in the making of a strong visual identity of a landscape. The mountains between Switzerland and Lombardy, close to the lakes, are still ideal places to test how powerful the drawing can be in the making of new shared images, intended also as media for a more effective cultural heritage communication. In this concluding part of the project we have chosen ten lookout view point to make a visual freehand survey of the Valsassina valley. After a first sketched series of panorama we have digital developed the drawings stressing elements, adding altitude and topographical information, relating each other in one specific map.

The final outcome is a series of hybrid visual artifacts with a strong dominance of freehand perspective drawing, all adapted for a web-based browsing and collected inside the main web page of the research. This is certainly an uncommon and heterodox experiment pushing to the limit very different attitudes and ways of understanding and representing the cultural landscapes, however imagining the sharing-heritage issues in a wider way means, sometimes, overcome boundaries to assess consequences and implications.



ROSSELLA SALERNO, DANIELE VILLA



*Fig. 8: Alpinescapes: digital processed freehand drawing of Grigna Massif (drawing by Chiara Novello).*

*Fig. 9: Alpinescapes digital processed freehand drawing of Valsassina valley (drawing by Chiara Novello).*

## References

- «L'Alpe», n. 7, 2000, monographic on: *Cartographier la montagne*.
- AA. VV. (1988). *E. Viollet-Le-Duc et le Massif du Mont-Blanc 1868-1879*. Lausanne: Payot.
- JENNY, B. (2007). *Cartographic Relief Presentation by Eduard Imhof, edited by H. J. Steward*. USA: ESRI Press. In «The Cartographic Journal», 45-4.
- DE ROSSI, A. (2014). *La costruzione delle Alpi: immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*. Roma: Donzelli.
- FARINELLI, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- IMHOF, E. (2007). *Cartographic Relief Presentation*. Redlands: ESRI Press.
- JOUTARD P. (1993). *L'invenzione del Monte Bianco*, Torino: Einaudi.
- QUAINI, M. (1991). *Per una archeologia dello sguardo topografico*. In «Casabella» n. 575-576.
- SAULE-SORBÉ, H. (1994). *Orographes. Hommages à Franz Schrader*, Pays: Ed. de Faucompret.
- VIOULET-LE DUC, E. (1876). *Le Massif du Mont Blanc*. Paris et Liège: Baudry.

## Websites

- [http://icip.icomos.org/ENG/about\\_missionstatement.html](http://icip.icomos.org/ENG/about_missionstatement.html) (viewed 20/5/2016).
- <http://www.paesaggiculturali.polimi.it> (viewed 20/5/2016).
- <http://www.valsassinacultura.it> (viewed 20/5/2016).

## Note

- <sup>1</sup> This paper is the result of joint work, however, Paragraph 1 is attributed to Rossella Salerno and Paragraph.2 to Daniele Villa.





## ***Metodi e linguaggi grafici per leggere, sistematizzare e comunicare sistemi complessi. Esperienze di lettura di complessi rurali***

*Graphic methods and languages for the reading, organization and communication of complex systems: experiences in rural complexes*

**IVANA PASSAMANI**

Università degli Studi di Brescia

### **Abstract**

*The study of ancient representations of the agricultural landscape reveals the well-balanced communication between mankind and natural resources through the centuries. We can illustrate this relationship through examples of the organizing and structuring of farms, in the ordered sequences of trees, and in the networks of natural drainage. Both analysis and diachronic description have a key role: they steer the green economy to dialogue with the historic landscape as they identify developments compatible with contemporary needs. The variants of drawing are the scientific instruments, serving in the decryption of the complex palimpsests of rural settlements. We therefore propose graphic approaches and languages to understand, dissect and communicate landscape and architecture. The classification of data leads to a progressive synthesis, aimed at detecting codes of reading and graphic communication for the understanding of connections between landscape, hydrographic systems, roads and buildings.*

### **Parole chiave**

Rilevamento architettonico, Rappresentazione dell'ambiente, Metodi grafici, Analisi grafica, Cascine  
Architectural Survey, Environmental design, Drawings methods, Graphical analysis, Farmhouses

### **Introduzione**

L'analisi delle antiche mappe e dei disegni del paesaggio agrario storico permette di considerare come l'uomo sia stato per secoli in grado di comunicare in modo equilibrato con la terra e con le risorse naturali.

Se leggiamo, per esempio, l'antica mappa del 1692 raffigurante l'organizzazione rurale di una tenuta della antica famiglia Martinengo (Fig. 1), notiamo come appaiano chiari e ben descritti i rapporti tra l'uomo e la natura: in particolare impressionano la qualità e la ricchezza di dettagli del disegno, che mostra gli elementi antichi del paesaggio, permettendo molteplici livelli di lettura. Il primo riguarda la struttura degli insediamenti produttivi e ci consente di notare come oggi molti di essi presentino ancora la stessa forma del passato. Il secondo documenta le sequenze ordinate di alberi, disposti a filare: si tratta spesso di gelsi (maritati a volte con le viti) che caratterizzavano il paesaggio lombardo e costituivano una risorsa economica imprescindibile nel ciclo di produzione della seta: in alcuni casi i filari sono ancora esistenti, più spesso gli impianti sono stati abbattuti per facilitare la movimentazione dei carrelli per l'irrigazione dei campi. Un terzo livello testimonia l'orditura dei canali d'acqua, una fitta griglia che caratterizza il paesaggio e ne costituisce ancora oggi uno dei principali elementi visivi.

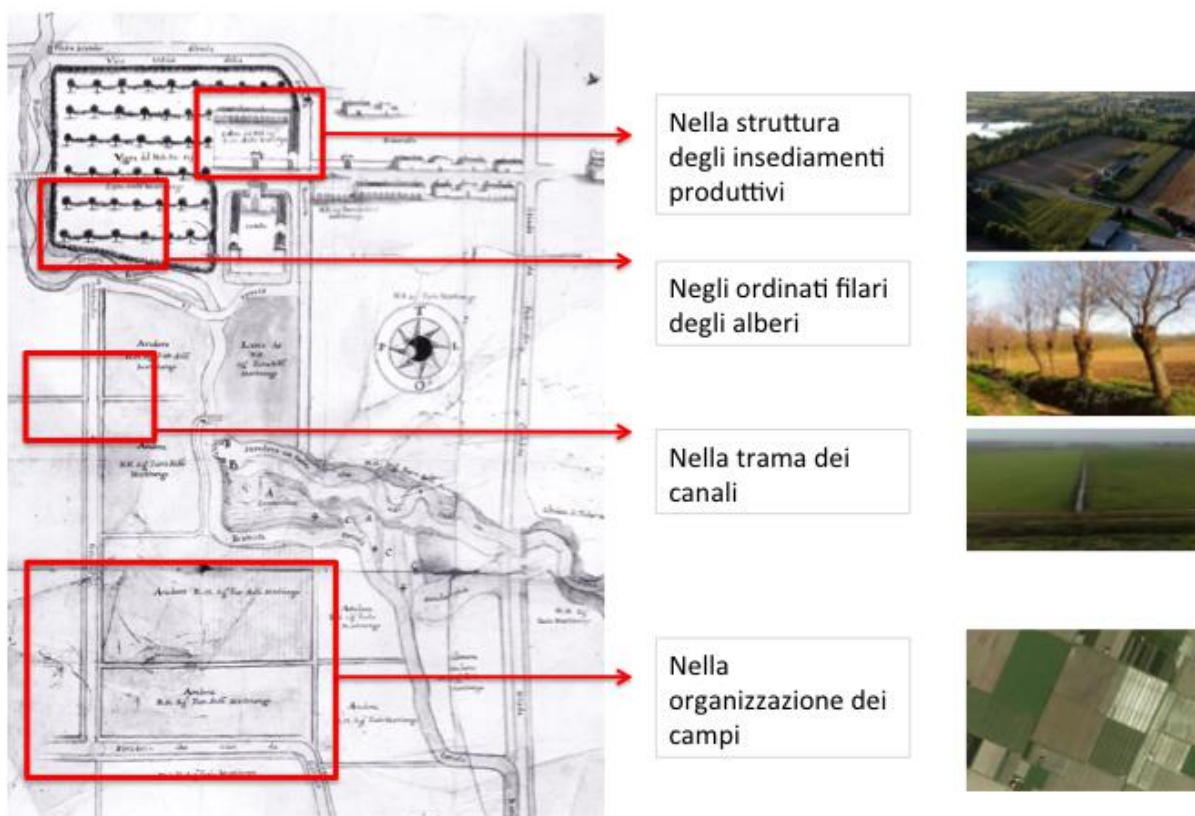


Fig. 1: Possedimenti della famiglia Martinengo in Padernello, organizzazione rurale nel 1692 (ASBs, Mappe Archivio Martinengo delle Palle n. 10).

Infine, possiamo desumere aspetti interessanti del rapporto tra l'uomo e la natura nell'organizzazione dei campi, che appaiono chiaramente dalla vista zenitale. Nell'articolata trama geometrica del paesaggio si innestano i complessi rurali che, attraverso la caratteristiche formali, stilistiche e cromatiche permettono di capire quali fossero le risorse peculiari del territorio e come fossero utilizzate nel modo migliore rispettando l'organizzazione del "sistema produttivo" cascina, ma anche nel modo più accurato e dignitoso dal punto di vista architettonico. Possiamo notare (Fig. 2) come un piccolo borgo si armonizzi per i colori e i materiali naturali con l'ambiente circostante.

L'introduzione delle moderne tecnologie per la coltivazione dei campi e l'uso intensivo delle risorse hanno avviato nel XX secolo un processo di rottura di questo equilibrio e un fenomeno di obliterazione dei segni secolari e dei modi di vita tradizionali. I governi e le comunità locali spesso non sono nemmeno a conoscenza dell'importanza di conoscere e documentare un patrimonio storico di idee e di modi di vivere sostenibili per l'ambiente nella organizzazione produttiva e nella visione della vita. Poiché solo la conoscenza e la documentazione aiutano a identificare forme di conservazione e di sviluppo che siano compatibili con le attuali esigenze di produzione e di vita, la comunità scientifica e in particolare l'area della Rappresentazione possono dare un contributo scientifico significativo nel produrre ricerca socio-economica, storica, rilievo fotografico, precise restituzioni grafiche derivanti da rilievi approfonditi.



Fig. 2: Dalla torre del castello di Padernello (Bs) una vista sul borgo rurale omonimo (Foto I Passamani).

Queste diverse attività dovrebbero riguardare non solo gli edifici ma dovrebbero prendere in considerazione l'area di pertinenza degli insediamenti rurali, che possiamo definire “sistemi complessi”. Abbiamo diversi casi in cui lo studio scientifico degli insediamenti rurali è fatto attraverso attività come l'indagine e la rappresentazione, che sono strumenti essenziali per comprendere e comunicare queste complessità; ma lo studio è sostanziato da metodi di analisi grafica relativa a alcuni aspetti di primaria importanza per la comprensione degli edifici.

La condivisione di questi studi con diverse comunità scientifiche può aggiungere senso e valore all'esperienza, cosa che credo possa impattare in modo positivo sulle realtà economiche, sociali e culturali, portando a scelte più consapevoli in relazione ad una conversione di questi luoghi turistici ricchi di storia e con così tanto valore da offrire alla gente. Negli ultimi anni la necessità condivisa di tornare a una vita più semplice e di prodotti più genuini dà molto attrattività alle aziende agricole, ai loro prodotti e in generale alla campagna. La green economy è di grande attualità e deve prendere in considerazione in primo luogo le esigenze di una conversione rispettosa di questi siti, ricchi di storia.

### 1. Aspetti salienti della problematica

Ogni epoca ha avuto il suo paesaggio e ogni paesaggio rispecchia quel determinato periodo storico: il problema non è tanto quello di congelare situazioni e *modus vivendi* ormai improponibili per una forma di nostalgia dei “vecchi tempi andati che abbiamo perso”, ma piuttosto quello di individuare strategie che facciano rivivere quei grandi complessi architettonici, migliorandone gli aspetti che li rendono così preziosi.

Ricordo il famoso e conosciuto film “L'albero degli zoccoli” che rappresenta uno stereotipato modo di leggere una realtà economica e sociale che era tutt'altro che poetica o idilliaca: l'interpretazione di Olmi è stata invece caratterizzata da un sentimento di nostalgia che dovremmo cercare di evitare.

Nel paesaggio del nord Italia i complessi rurali sono particolarmente rilevanti sia per la numerosità sia per la varietà tipologica e architettonica: il loro massimo sviluppo nel corso del XVI secolo è dovuto alle trasformazioni dell'economia agraria, ma ogni epoca ha dato una particolare impronta grazie ai progressi tecnologici, all'introduzione di diversi metodi di coltivazione e all'utilizzo delle risorse disponibili.

## 2. Chiavi di lettura e metodi grafici

Alcune peculiarità in modo particolare possono efficacemente essere documentate e meritano un'indagine sui metodi grafici più corretti per una opportuna sintesi.

	Evoluzione modello				Catasto napoleonico (1819)	Catasto austriaco (1852)	Catasto regno d'Italia (1898)	Cartografia odierna
	1819	1852	1898	Odierna				
Cascina Barese di sopra	I	I	I	I				
Cascina Barese di sotto	I	I	I	I				
Cascina Piada	I	I	I	I				
Cascina San Nazzaro	I	I	I	I				
Cascina Grassi				I				

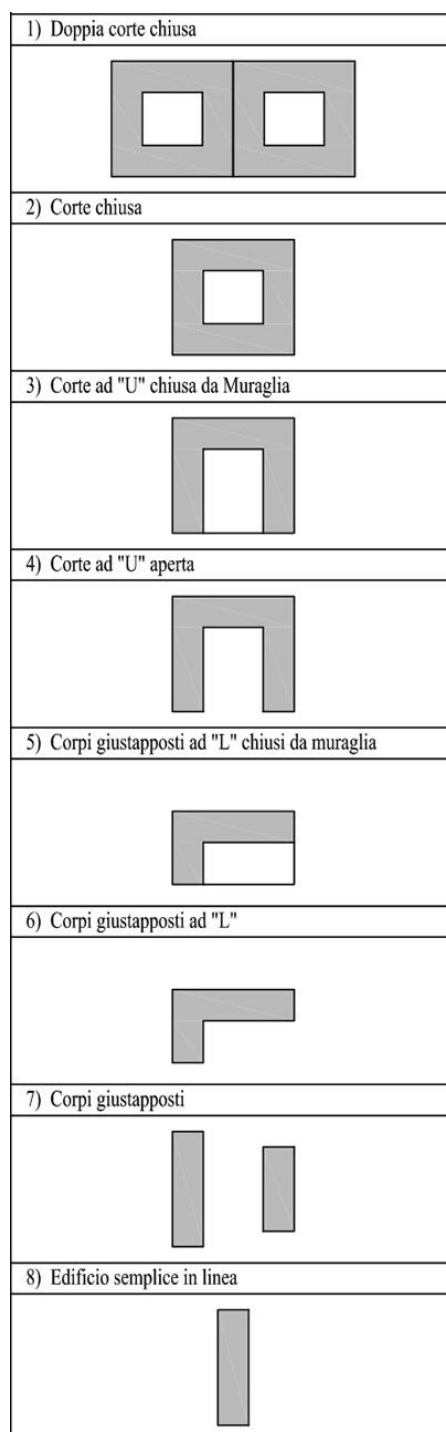
Fig. 3: Classificazione tipologica e analisi diacronica di complessi rurali (S. Somensi, Università di Brescia, tesi "Studio dei sistemi cascina di via Calvisano nel paesaggio della bassa bresciana lenese" A.A. 2005/2006, relatore Ivana Passamani).

La stratificazione delle trasformazioni ci permette di definire questi sistemi come veri e propri "palinsesti": la loro complessità impone di analizzarli in modo approfondito con diversi approcci metodologici, per capirne e apprezzarne le diverse fasi storiche.

Nella tabella sinottica (Fig. 3) si presenta un metodo grafico per parametrare, in funzione di soglie catastali storiche (Catasto Napoleonico, Austriaco, del Regno d'Italia) e dell'attuale cartografia, lo sviluppo e le conseguenti modificazioni tipologiche di alcuni complessi rurali situati in territorio bresciano. La rappresentazione sinottica in proiezione assonometrica militare documenta i diversi complessi rurali collocati lungo un percorso, nonché le loro relazioni con la viabilità e con l'idrografia, confrontandone lo schema planimetrico in diacronica evoluzione con le otto tipologie concordemente individuate dagli studiosi [Locatelli 1994] nell'area bresciana: a doppia corte chiusa, a corte chiusa, a U chiusa o aperta, a L chiusa o aperta, a corpi giustapposti, in linea (Fig. 4).



Questa analisi è davvero fondamentale per la comprensione dei sistema cascina, i cui diversi edifici sono destinati a funzioni specializzate ed assemblati in modo più o meno articolato. Le sue modalità di impianto e di organizzazione in rapporto con il territorio circostante trovano efficace sintesi grafica in questi esempi, utili anche a comporre gli abachi di classificazione, da cui può emergere come le cascine siano in continua



*Fig. 4: Tipologie di cascine*

evoluzione non sempre controllata e pianificata, con effetti non armonici con il paesaggio. Una lettura percettiva consente di estrapolare gli skyline, che sono i primi modi di palesarsi dei corpi di fabbrica bassi e allungati, adagiati parallelamente alla linea dell'orizzonte che interrompono solo con le torri colombaie o con i piccoli campanili, veri e propri punti di riferimento e quindi di orientamento per i loro elementi immediatamente riconoscibili (Fig. 5).

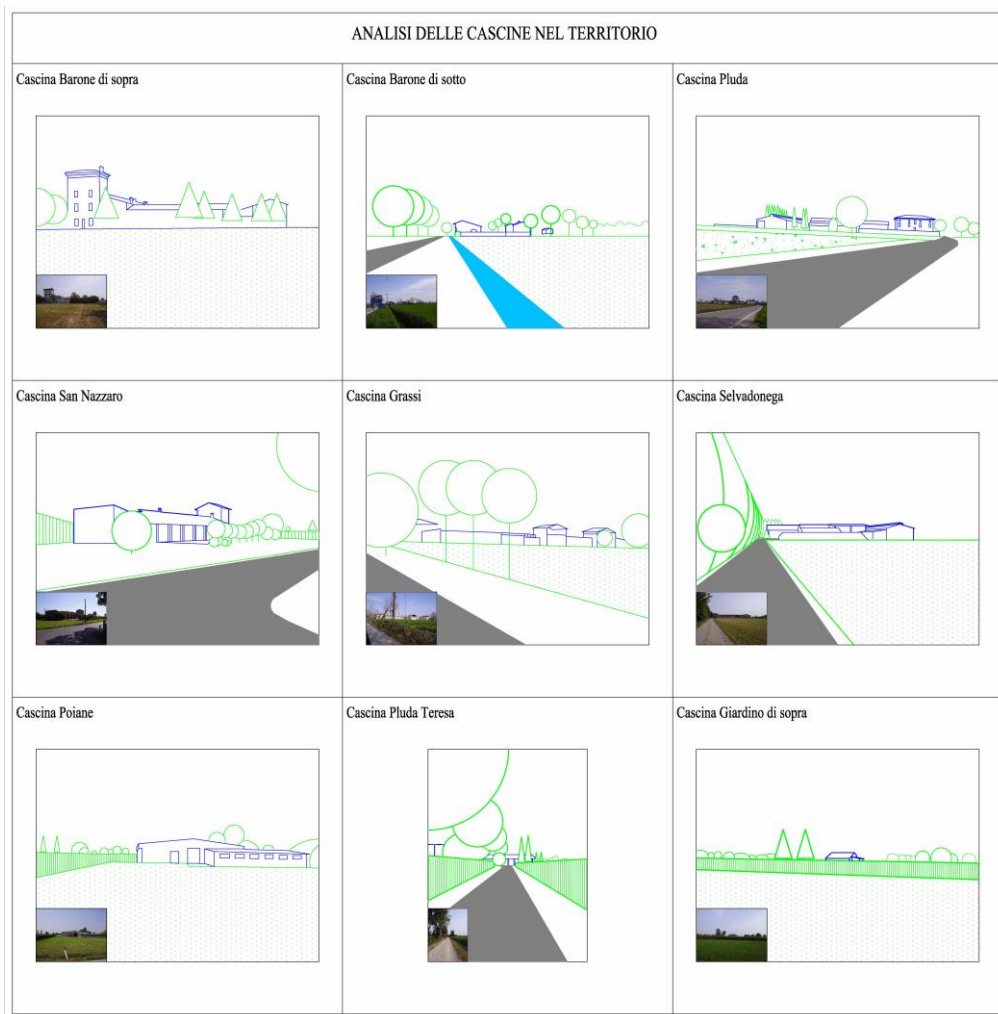


Fig. 5: Metodo di lettura percettiva (S. Somensi, A.A. 2005/2006, relatore Ivana Passamani).

La lettura percettiva, anche se strettamente individuale, costituisce un esercizio molto interessante per gli esiti sintetici che rappresentano gli elementi archetipi e i segni caratterizzanti: può essere quindi molto utile per guidare le scelte di nuovi inserimenti a scala architettonica o urbana. Tali aspetti non sono di competenza dell'area della Rappresentazione, ma è interessante per esempio analizzare nell'iconografia storica le porzioni territoriali attribuibili ai fabbricati rurali e graficizzarle, evidenziandone alcune dinamiche con il ricorso a sezioni territoriali schematiche elaborate sulla base della soglia catastale napoleonica: le interconnessioni tra insediamenti e la trama dei terreni agricoli, le strade minori, la rete dei canali di irrigazione disegnano un quadro dal quale ottenere indicazioni sulla struttura economica e produttiva (Fig. 6).

La metodologia di applicazione di sintesi grafiche e linguaggi iconici è impostata nell'attività di ricerca e sperimentata e messa a punto nell'attività di tesi, dove si individuano codici di lettura specifici ai diversi casi. L'indagine fotografica è molto importante ma lo è ancora di più lo studio percettivo che deve essere eseguito dal vivo oppure, in modo più mirato, manipolando le foto per estrarre alcune elaborazioni di sintesi tematica. Questo approccio è molto efficace per studiare, ad esempio, l'impatto percettivo

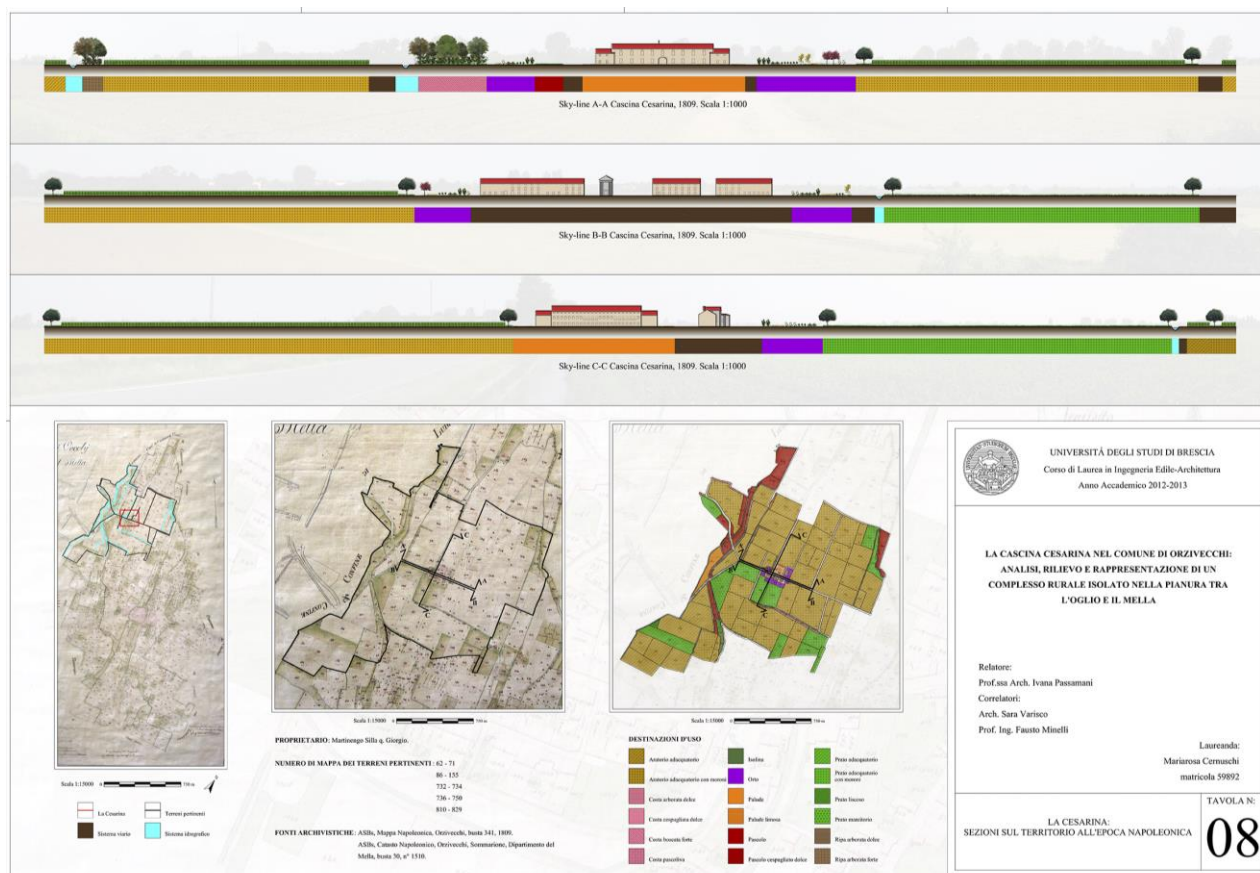


Fig. 6: Cascina Cesarina, analisi grafica dell'organizzazione dei poderi e delle colture legate alla cascina (M. Cernuschi, Università di Brescia, tesi "La cascina Cesarina nel comune di Orzivecchi: analisi, rilievo e rappresentazione di un complesso rurale isolato nella pianura tra l'Oglio e il Mella" A.A. 2012/2013, relatore Ivana Passamani).

che si verifica quando a poco a poco ci avviciniamo al tema: come appare al primo sguardo? Come cambia la percezione dell'organizzazione dei volumi da assimilare a forme elementari (Fig. 7)?

Focalizzarsi sui diversi segni di una porzione del paesaggio agrario, distinguendo tra segni verticali (vegetazione, edifici), linee orizzontali (verde, strade, canali) e, soprattutto, puntualizzando tutti i segni specifici relativi alla rete idrica, può essere molto utile per tradurre la complessità della realtà alla semplicità dei segni-base che rappresentano le unità fondamentali dell'immagine visiva: i punti (a seconda della scala di rappresentazione possono individuare un elemento infinitamente piccolo come la punta di un albero o un pinnacolo, oppure di notevoli dimensioni come un monumento o un edificio), le linee (per

descrivere i segni della viabilità e, se iterati, le trame dei campi coltivati o i filari); le forme geometriche di base, infine, possono descrivere gli skyline sintetizzando i fronti degli edifici e i corpi emergenti, i tetti spioventi oppure, in una visione del paesaggio dall'alto, l'andamento dei campi o il sedime a terra.

L'indagine grafica, applicata su una porzione ampia di territorio, rappresenta un'attività più articolata rispetto ad un'indagine puramente visiva: attraverso la sintesi che conduce alla rarefazione dei segni possiamo cogliere il codice organizzativo e quindi comprenderne

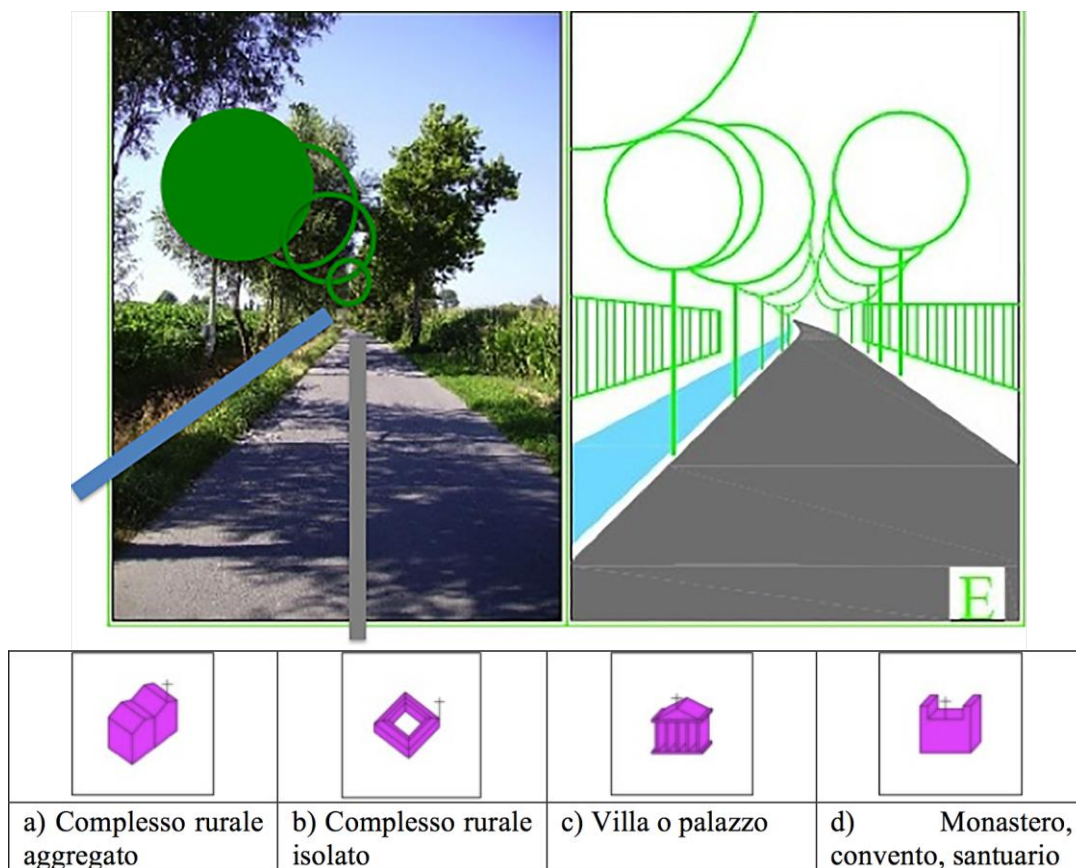


Fig. 7: Metodo di lettura dei segni puntuali con segni elementari (S. Somensi, A.A. 2005/2006, relatore Ivana Passamani)

Fig. 8: Classificazione iconica di diverse tipologie di complessi rurali con chiesa annessa (M. Cernuschi, A.A. 2012/2013, relatore Ivana Passamani).

alcune peculiarità. Molteplici sono le possibilità e le modalità di comunicazione grafica a nostra disposizione. Ritengo che la traduzione iconica sia molto utile per la sua sintesi e la sua efficienza comunicativa. L'attività di rielaborazione richiede un approccio sufficientemente distaccato dalla complessità di segnali visivi trasmessi dall'oggetto d'interesse, per riuscire a distillarne l'essenza concettuale: operazione non sempre semplice, che propongo costantemente anche nei percorsi di tesi quando la raccolta e la elaborazione dei dati siano giunte al termine e si debbano estrapolare le peculiarità, soprattutto per parametrare o confrontare o classificare i dati.

Qui presento un esempio di classificazione tipologica iconica relativa ad una ricerca sui complessi rurali con chiesetta annessa, elaborati a partire da una tesi di laurea. Si può notare l'estrema sintesi delle icone disegnate (Fig. 8) per rappresentare le tipologie individuate. Le icone sono collocate nelle schede, per una immediata riconoscibilità della tipologia del manufatto lì documentato.

Sono state predisposte quattro icone che simboleggiano:

- Complesso rurale aggregato: comprende piccoli borghi autosufficienti, composti da alcune cascine e dotati di chiesetta
- Complesso rurale isolato: cascine un tempo indipendenti, dotate di chiesetta
- Villa o palazzo: dimore signorili di campagna della nobiltà, con piccola cappella o chiesetta annessa.
- Monastero, convento, santuario: edificati dagli ordini monastici, sono complessi a vocazione rurale dotati di luogo di culto.

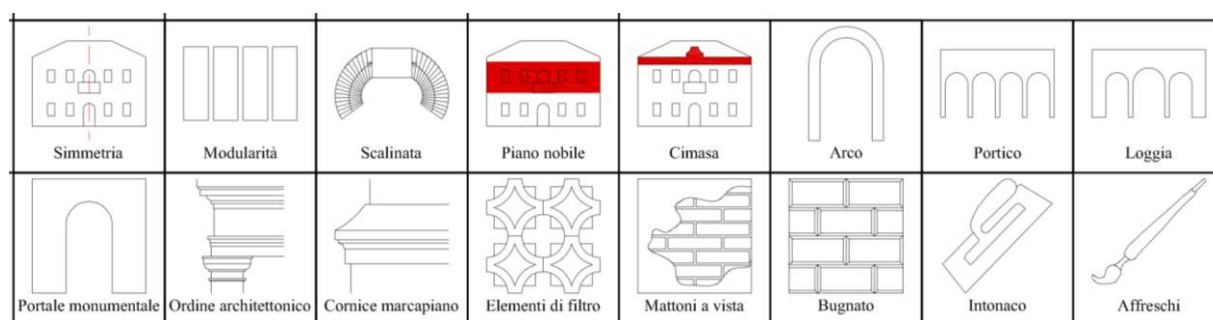


Fig. 9: Rappresentazione iconica di caratteri e elementi con carattere formale (sopra) e di elementi formali di facciata (sotto).

Una classificazione tipologica realizzata attraverso icone rende immediatamente riconoscibili le diverse variabili e dimostra come il metodo grafico possa essere di volta in volta applicato a tematiche differenti, come ad esempio lo studio e la documentazione degli aspetti formali e compositivi presenti negli edifici storici. Nel caso si vogliano evidenziare quali elementi puntuali possano essere assunti come dettagli qualificanti e caratterizzanti all'interno di una schedatura a tappeto di complessi rurali, soprattutto per arrivare ad agili tavole sinottiche, si potrà fare ricorso a una serie di simboli iconici.

Entrare nel merito del linguaggio funzionale e decorativo dell'architettura rurale, studiando le sue declinazioni e la diversità di applicazioni da una zona all'altra, è infatti indispensabile per una corretta interpretazione e descrizione del fenomeno.

L'esempio qui proposto (Fig. 9) fa capo ad una ricerca in itinere sulle cascine di area mantovana, e vuole arrivare alla individuazione delle peculiarità e degli elementi ricorrenti per definire il linguaggio locale da mettere poi a confronto con espressioni di altri comparti padani.

## Conclusioni

Attraverso il Rilievo dell'Architettura e il Disegno è possibile governare la complessità delle espressioni architettoniche storiche, anche di quelle "minori" come erroneamente vengono a volte definite quelle rurali.



IVANA PASSAMANI

L'approccio iniziale ne deve inquadrare attentamente le diverse caratteristiche, perché le informazioni che emergono da un'indagine approfondita guidano poi nella scelta sulle procedure, sui sistemi e sui linguaggi grafici più appropriati per documentare e comunicare.

Realizzare un rilievo non significa solo identificare le geometrie di un edificio e misurarne le dimensioni: una volta dominato dal punto di vista geometrico-formale-dimensionale esso va compreso nel suo vocabolario e collocato nel contesto più ampio, individuandone le connessioni con una casistica allargata.

Ogni immagine, ogni disegno, ogni simbolo diventano così un pezzo di un puzzle più grande: non è più una citazione semplice, è piuttosto un dato interattivo all'interno di un sistema di rappresentazione integrata.

Il Disegno nelle sue diverse espressioni rappresenta quindi lo strumento scientifico, capace di deciptare, capire, discretizzare e comunicare l'universo rurale, fatto di paesaggio, architetture e dell'uomo che ha saputo nel passato viverle in modo armonico e rispettoso.

### **Bibliografia**

- A.A.V.V. e PROVINCIA DI BRESCIA (2006). *Brescia e il Dipartimento del Mella. Atlante del paesaggio bresciano sulle sponde del fiume Mella*. Piedimonte Matese: Arti Grafiche Grillo.
- A.A.V.V. (1984). *Atlante della Bassa*, Volume I: Uomini, vicende, paesi dall'Oglio al Mella. Brescia: Grafo.
- BELOTTI, A. G. (1984). *Fra campi, acque, castelli e cascinali: le forme storiche del paesaggio della bassa pianura bresciana*. Brescia: Grafo.
- COCCIOLI MASTROVITI A. (a cura di) (1998). *Edifici rurali storici. Metodologie per il recupero*. Parma: Tipografie Riunite Donati.
- LOCATELLI, A. (1994). *La ruralità e il territorio*. Brescia: Grafo.
- MAMBRIANI A., ZAPPAVIGNA P. (a cura di) (2005). *Edilizia rurale e territorio. Analisi, Metodi, Progetti*. Parma: Mattioli.
- PASSAMANI I. (2014). Il disegno del paesaggio storico e contemporaneo. In INNOCENTI S. *Disegni-amo*. Brescia: La Scuola Editrice.
- TINELLI D. (a cura di) (1996). *Paesi e Paesaggi della Bassa Bresciana*. Roccafranca: Massetti.

## ***Architetture rurali sparse in Valsugana: una geografia umana tra tradizione e innovazione***

### ***Rural buildings in the Valsugana: a human geography between tradition and innovation***

**GIOVANNA A. MASSARI\*, CRISTINA PELLEGATTA\*\*, FABIO LUCE\***

\*Università degli Studi di Trento, \*\* Università di Roma La Sapienza

#### **Abstract**

*The tools of knowledge of built heritage are far from performing a passive or neutral task of mere collection of information. On the contrary they necessarily direct choices about preservation and promotion of sites, since the instruments implicitly allude to intervention criteria, in turn legitimized by the procedures of analysis and interpretation. In the case of Trentino, a census of buildings originally used for agriculture and farming, distributed in the countryside of the town of Borgo Valsugana, and characterized by a common building tradition, documents the close connection between the planning strategies and methods of investigation. Computerized census documents disregard the wealth of vernacular architecture developed over time through gradual adaptation to local needs. These morphological and functional types are now at risk of extinction because of the uncritical adoption of stylistic models based on a stereotyped image of mountain architecture.*

#### **Parole chiave**

Architettura rurale, manuale tipologico, rilievo ambientale, scheda di censimento

Rural buildings, typological manual, environmental survey, census form

#### **Introduzione**

L'esperienza qui illustrata riguarda i criteri e gli esiti del censimento svolto nel territorio di Borgo Valsugana ai fini del recupero e della valorizzazione dell'architettura rurale e del paesaggio culturale. Borgo è un comune trentino adagiato lungo il corso superiore del fiume Brenta e esteso su un'area di circa 52 kmq, in gran parte montuosa; la meta turistica più nota è la Val di Sella che dal 1986 ospita Arte Sella, una vera *summa* di quanto il movimento culturale dell'Arte nella Natura può esprimere oggi a livello internazionale.

Gli edifici originariamente destinati ad attività agricole e silvo-pastorali, posti all'esterno dei centri urbani e ascrivibili ad una comune tradizione costruttiva, sono stati studiati nell'ambito di una collaborazione tra l'amministrazione comunale e il Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale e Meccanica di Trento, con l'obiettivo di indirizzare in modo consapevole le scelte di salvaguardia e d'intervento, nella convinzione dello stretto legame intercorrente tra i metodi d'indagine e le strategie di progetto. La ricerca usa strumenti di analisi e di rappresentazione consolidati, gestiti quando possibile con applicativi gratuiti e *open source* di archiviazione, elaborazione e trasmissione dei dati; l'originalità del lavoro non risiede quindi nella sperimentazione di tecniche informatizzate avanzate, ma nella formulazione di un modo di lettura del costruito che è suggerito dalla specificità del paesaggio naturale e antropico e che dipende da unità di misura riferite sia a valori numerici sia a parametri ancorati ai caratteri figurativi, materiali e tipologici.

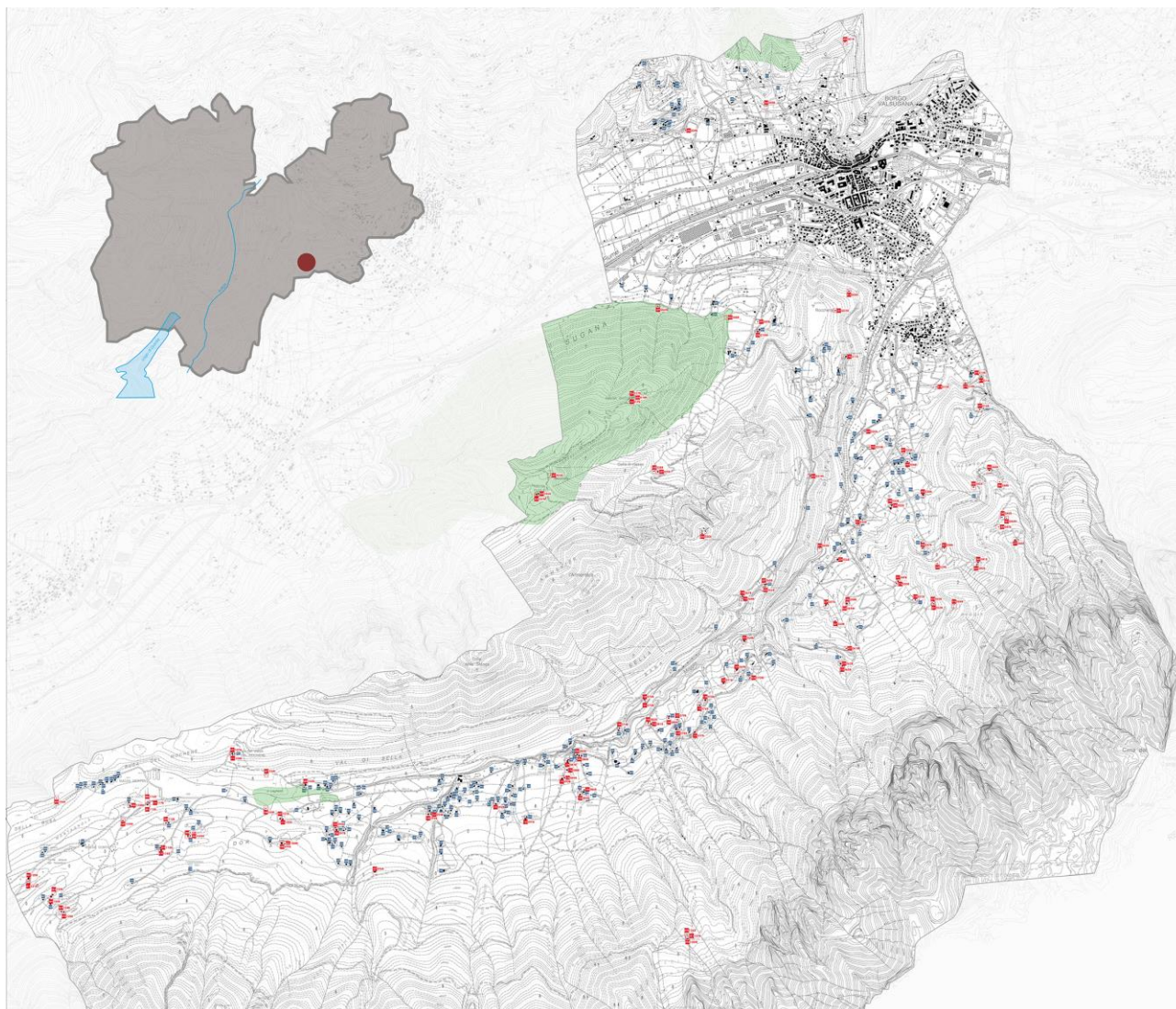


Fig. 1: la rappresentazione cartografica 1:10000 del territorio di Borgo Valsugana. Sono evidenziati i manufatti oggetto della ricognizione preliminare al censimento: in rosso gli edifici successivamente schedati.

## 1. Il rilievo urbano e ambientale e l'elaborazione delle informazioni cartografiche

Come da prassi abituale, l'avvio del lavoro ha previsto l'acquisizione della documentazione tecnica, della cartografia e delle fonti storiche disponibili, sia testuali sia iconografiche. La consultazione del Piano Regolatore Comunale e del Regolamento Edilizio, in particolare, ha permesso una prima individuazione in mappa degli edifici tradizionali esistenti potenzialmente interessati dalla catalogazione; tale mappa è stata verificata nel corso di una ricognizione diretta e fotografica dell'intero territorio che ha portato all'aggiornamento e al completamento dell'elenco degli edifici rurali da schedare, anche sulla base delle segnalazioni nel frattempo richieste ai proprietari. Dalla lista di oltre quattrocento manufatti fotografati durante il sopralluogo preliminare si è estratto un insieme di soli 121 casi con caratteristiche tali da richiedere, per norma provinciale, la compilazione della scheda analitica di supporto all'intervento: 24 sono edifici a rudere e 97 sono baite o malghe. Le architetture da censire, più attentamente localizzate per mezzo di strumenti GPS, sono





Fig. 2: una delle mappe 1:5000 redatte per la localizzazione e la catalogazione fotografica degli edifici individuati durante il sopralluogo preliminare.

state interessate da specifiche campagne di rilevamento volte ad acquisire le informazioni utili all'operazione di schedatura e concernenti i dati dimensionali, i materiali, gli elementi costruttivi, i caratteri tipologici, l'uso abitativo anche temporaneo nonché le pertinenze esterne. La descrizione grafica dei volumi esterni è affidata in gran parte ai fotopiani digitali in scala 1:100, elaborati con procedimento geometrico speditivo per ciascuno dei prospetti visibili; la rappresentazione del luogo è invece sintetizzata nella mappa di rilievo urbano e ambientale in scala 1:500, il cui modello numerico è estratto dalla cartografia digitale ricostruita per l'intero ambito amministrativo.

La base informativa trasversale e indispensabile a tutto il lavoro d'indagine è una carta che restituisce la visione complessiva del contesto fisico attraverso l'integrazione di due documenti. Il primo è la carta tecnica provinciale (CTP) disponibile sul Portale Geocartografico della Provincia Autonoma di Trento; deriva dall'unione di cinque *file* 2D in formato *dxf* aggiornati al 2003 e serve per la rappresentazione a curve di livello degli elementi fisici oro-idrografici. Il secondo è la mappa catastale fornita dall'amministrazione comunale in formato *dwg* 2D aggiornata al 2006 e al 2013: essa è di riferimento per il disegno dell'edificato e della viabilità, corretti e integrati anche alla luce dei rilievi condotti sul campo. Questo supporto digitale recepisce inoltre altre informazioni contenute nel catasto storico asburgico e nell'ortofotocarta del 2006, nonché nel Piano Urbanistico Provinciale aggiornato all'agosto 2012 e anch'esso disponibile sul sito della PAT: in particolare i tematismi nominati "SIC di ReteNatura2000" e "Aree agricole di pregio", cioè i *layers* descrittivi delle aree di particolare interesse naturalistico.

La carta, stampata in scala 1:10000, è il telaio di inquadramento generale delle quattro tavole in scala 1:5000 che contengono, oltre all'indicazione degli edifici isolati individuati e di quelli selezionati ai fini del censimento, anche tutte le corrispondenti viste fotografiche. L'immediatezza comunicativa è frutto di un'accurata organizzazione dei dati basata su segni convenzionali che permettono un'efficace trasmissione dei contenuti anche a scale di rappresentazione diverse da quelle per le quali essa è stata progettata e realizzata.



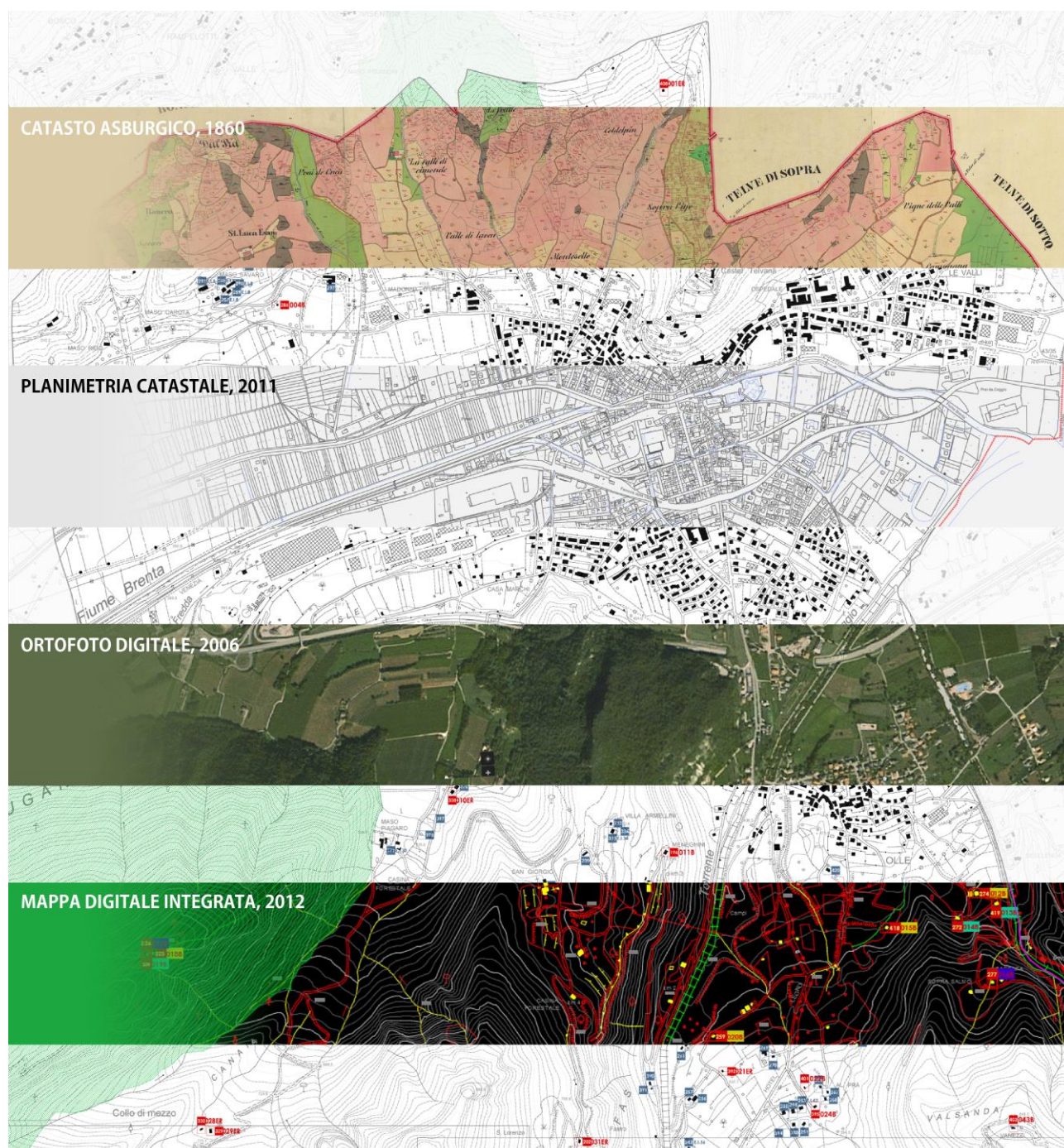


Fig. 3: il catasto storico, quello attuale e l'ortofotocarta sono geo-referenziati sulla Carta Tecnica Provinciale per produrre la base digitale di supporto all'analisi territoriale e al rilievo ambientale di siti specifici.

## 2. La scheda di censimento: strumento di analisi e di progetto

In Trentino l'articolo 61 della Legge Provinciale 1/2008 vincola le scelte d'intervento sul patrimonio edilizio diffuso avente funzione produttiva a una conoscenza preliminare basata sulla schedatura analitica. L'attività di censimento non riguarda, quindi, né gli edifici nei centri abitati né quelli isolati con evidente destinazione residenziale, quali le dimore



storiche di campagna o le case realizzate negli ultimi decenni; sono altresì esclusi i bivacchi di montagna, le costruzioni nei boschi privati e quelle non accatastate.

La scheda informatizzata di rilievo appositamente progettata nell'ambito della ricerca tiene conto di alcuni suggerimenti trovati in letteratura, spesso limitati all'espressione testuale, e li amplia in modo originale riservando uno spazio specifico agli apparati visivi, cioè ai disegni e alle immagini. Essa si articola in nove parti e occupa mediamente cinque pagine, a meno che i rilievi architettonici non richiedano spazio aggiuntivo.

La parte 1, che funge da intestazione, ha otto campi di testo per i dati generali. La parte 2 ha cinque campi di cui tre sono grafici, per le informazioni cartografiche e storiche. La parte 3 ha cinque campi di testo per i dati funzionali quali il modello insediativo, le destinazioni d'uso e lo stato attuale. Le parti 4 e 5 consistono, ciascuna, di un unico campo grafico: l'uno riservato al rilievo ambientale 1:500, restituito sulla base del rilievo a vista e della mappa digitale estratta dal modello territoriale, e l'altro dedicato al rilievo architettonico 1:100 condotto con procedure di misura e metodi fotografici speditivi. La parte 6 si articola in vari campi di testo per l'annotazione di dati tipologico-costruttivi relativi alla morfologia del corpo di fabbrica, ai caratteri architettonico-ambientali e distributivi, ai materiali e alle tecniche edilizie. La parte 7 ha sei campi testuali per lo stato di conservazione mentre la parte 8 è semplicemente riservata alle note. La parte 9, infine, prevede cinque campi di testo per l'indicazione delle categorie d'intervento, che l'articolo 99 della Legge Provinciale 1/2008 associa al livello di definizione tipologica (00-79% ristrutturazione edilizia, 80-94% risanamento conservativo, 95-100% restauro).

Per i 97 edifici contrassegnati con la lettera B (baite o malghe) la scheda indica la percentuale di permanenza della tipologia, cioè la misura in cui un fabbricato può essere incluso in categorie consolidate di tradizione costruttiva e di omogeneità stilistica. Fatta uguale al 100% la soglia di piena riconoscibilità delle caratteristiche tipologiche, ciascun fattore può decurtarne una quota nei *range* seguenti: i segni di abbandono da 0 a -30%, poiché comportano la cancellazione più o meno avanzata degli elementi tipologici; i segni di modificazione da 0 a -10%, in quanto sono in genere reversibili e non producono grande variazione del livello; i segni di trasformazione da -10% a -20%, perché a volte comportano danni rilevanti, anche se rimediabili, all'autenticità (possono comprendere i precedenti i cui effetti quindi non andranno sommati); i segni di alterazione da -20% a -60% poiché sono responsabili di una grave perdita di identità, talora totale e definitiva, che può giungere alla cancellazione della stessa riconoscibilità (possono comprendere trasformazioni e modificazioni). I segni di identità culturale, per contro, incidono da +20% a +50%: questi, se presenti con particolare evidenza sia nella conservazione funzionale sia nella consistenza materiale, possono incrementare la leggibilità dell'appartenenza del manufatto ad un caratteristico modello tipologico, fino a segnalarlo come esemplare tipico anche in presenza di segni per altri versi negativi.

Per i 24 edifici a rudere la valutazione appena spiegata non è stata possibile, essendo nulla la loro riconoscibilità formale al punto da rendere difficile a volte l'individuazione delle tracce *in situ*.

Otto schede identificate con la lettera R (rudere) si concludono quindi con l'indicazione della demolizione e del ripristino ambientale dell'area, mentre in sedici casi associati al codice ER (edificio da recuperare) è contemplata l'ipotesi della ristrutturazione edilizia: sono i casi in cui è possibile risalire alla forma e al volume originari per il tramite dei documenti storici e delle fotografie d'epoca la cui esistenza rende legittima, nella mente del legislatore, la ricostruzione *ex-novo*. La realtà che emerge dalle schede mostra un

COMUNE DI BORGO VALSUGANA - PATRIMONIO EDILIZIO MONTANO CENSIMENTO AI FINI DEL RECUPERO E DELLA VALORIZZAZIONE DELL'ARCHITETTURA RURALE TRADIZIONALE E DEL PAESAGGIO CULTURALE		Modello insediativo		Destinazione d'uso attuale	
Comunità di riferimento	Borgo Valsugana e Tesino	Insediamento	isolato (I) <input type="checkbox"/> aggregato o a nucleo (A) <input type="checkbox"/> diffuso (D) <input type="checkbox"/> aggregato diffuso (AD) <input type="checkbox"/>	abitativo	abitativo <input type="checkbox"/> agricolo o altro produttivo <input type="checkbox"/> maglio <input type="checkbox"/> baita di alpeggio <input type="checkbox"/> fienale <input type="checkbox"/> mulino <input type="checkbox"/> deposito <input type="checkbox"/> artigianale <input type="checkbox"/> fucina <input type="checkbox"/> segheria <input type="checkbox"/> magazzino <input type="checkbox"/>
Comune amministrativo	Borgo Valsugana	Destinazione d'uso originaria	abitativo <input type="checkbox"/> agricola o altro produttivo <input type="checkbox"/> maglio <input type="checkbox"/> baita di alpeggio <input type="checkbox"/> fienale <input type="checkbox"/> mulino <input type="checkbox"/> deposito <input type="checkbox"/> artigianale <input type="checkbox"/> fucina <input type="checkbox"/> segheria <input type="checkbox"/> magazzino <input type="checkbox"/>	Stato attuale	edificio esistente <input type="checkbox"/> edificio da recuperare <input type="checkbox"/> nucleo <input type="checkbox"/> edificio occupato <input type="checkbox"/>
Comune catastale	Borgo	Stato attuale	edificio esistente <input type="checkbox"/> edificio da recuperare <input type="checkbox"/> nucleo <input type="checkbox"/> edificio occupato <input type="checkbox"/>	Frangere	attiva <input type="checkbox"/> parzialmente attiva <input type="checkbox"/> non attiva <input type="checkbox"/> permanente <input type="checkbox"/> temporanea <input type="checkbox"/>
Dati censimenti	agosto - novembre 2012, Università degli Studi di Trento e Comune di Borgo Valsugana				
<p>Epoca di costruzione anno ..... ante 1800 ■ 1800-1945 □ post 1945 □</p> <p>Fonte: archivio fotografico</p> <p>Catena d'interesse del piano rispetto ai vincoli legislativi</p> <p>Catena attuale</p> <p>Catena attuale - scala 1:5000</p> <p>art. 81 E2 Agricoltura secondaria</p> <p>Carta Tecnica Provinciale - scala 1:50000</p>		<p>Rilievo ambientale - scala 1:500</p> <p>Valle delle Taole</p> <p>LEGENDA</p> <p>stadio collinare (stadio montano)</p> <p>terreno (o pietra) (o legno)</p> <p>perla (o roccia) (o legno)</p> <p>accesso (o via) (o strada)</p> <p>accesso (o via) (o strada)</p>		<p>Rilievo architettonico - scala 1:100</p> <p>Prospetto nord</p> <p>Prospetto ovest</p>	
<p>Rilievo architettonico - scala 1:100</p> <p>Prospetto sud</p> <p>Prospetto est</p>		<p>Tipologia architettonica</p> <p>struttura del corpo di fabbrica</p> <p>caratteri architettonici</p> <p>caratteri strutturali</p> <p>materiali e tecniche costruttive</p> <p>chiusure verticali</p> <p>chiusure orizzontali</p> <p>strutture di copertura</p> <p>manufatti di copertura</p> <p>sculture</p> <p>approvvigionamento idrico</p> <p>approvvigionamento energetico</p> <p>Stato di conservazione</p> <p>Segni di abbandono</p> <p>Segni di modificazione</p> <p>Segni di deterioramento</p> <p>Segni di alterazione</p> <p>Segni di identità culturale</p> <p>Indice di definizione della tipologia</p> <p>Nota</p> <p>Schedatura 1993 edifici isolati n. 108.</p>		<p>Indicazioni progettuali dipendenti dai corpi "Stato attuale" e "Stato di conservazione"</p> <p>(vedere anche "Rilievo architettonico", "Modello insediativo", "Destinazione d'uso" e "Funzioni")</p> <p>Catena d'interesse per il bene architettonico (L.P. 1/2008, art. 99)</p> <p>Catena d'interesse per il bene ambientale (L.P. 1/2008, art. 99)</p> <p>Interventi progettuali</p> <p>Altre osservazioni</p>	

Fig. 4: una delle 121 schede di catalogo redatte per il censimento e la valorizzazione del patrimonio edilizio montano.

patrimonio edilizio disomogeneo, ma non per questo privo di interesse e di valore; il lavoro di schedatura, per sua natura riferito a operazioni miste di descrizione, misurazione e classificazione, porta all'individuazione di alcune *impronte* caratteristiche che possono essere tradotte in elementi tipologici essenziali, da usare quali possibili *tracce* della progettazione. Esse consistono in alcune *presenze* ricorrenti: pianta rettangolare e/o quadrata, regolare e di modeste dimensioni; volumi massicci e regolari, compatti e proporzionati nelle tre dimensioni; facciate essenziali prive di decorazioni e/o sporgenze quali poggiali e tettoie, con poche e piccole forature che negli edifici originali non sono allineate; coperture generalmente a due falde con sporgenze limitate e orientamento del colmo verso valle, prive di abbaini e con un camino per edificio; terreno di pertinenza allo



Fig. 5: fotografie esemplificative del repertorio tipologico delle architetture rurali sparse rilevate e catalogate.

stato naturale in erba o ghiaia, sovente in pendenza con parti in piano davanti all'ingresso principale. A valle dell'indagine e ai fini della redazione del Piano per la Conservazione e Valorizzazione del Patrimonio Edilizio Montano, adottato dall'amministrazione comunale nel 2016 quale variante al Piano Regolatore esistente, sono stati definiti quattro macro-gruppi tipologici rappresentativi della molteplicità formale delle singole costruzioni. La *malga / baita* si distingue per la pianta rettangolare e la copertura a due falde, l'ingresso in asse con il colmo e una disposizione del corpo di fabbrica in genere ortogonale alle curve di livello; la *casa a due piani* ha invece una pianta rettangolare allungata, una copertura a due falde e l'accesso in asse con il colmo o laterale; in ultimo si hanno due insiemi di *edifici di piccole dimensioni*: il primo a pianta quadrilatera e a un piano, il secondo a pianta quadrilatera e multipiano.

### 3. La mappatura e la comunicazione dei dati: verso azioni condivise

La carta digitale del territorio che fornisce il quadro d'insieme delle architetture rurali sparse in Valsugana non è solo il comune denominatore della ricerca scientifica, ne è anche lo strumento di comunicazione e di pubblica diffusione. È una carta statica che rappresenta la geografia umana secondo codici ormai riconosciuti, ma essa presuppone un'idea narrativa celata proprio dalla simbologia, dall'allusione a contenuti attraverso i quali si vuole comprendere la dimensione del tempo insieme a quella dello spazio.



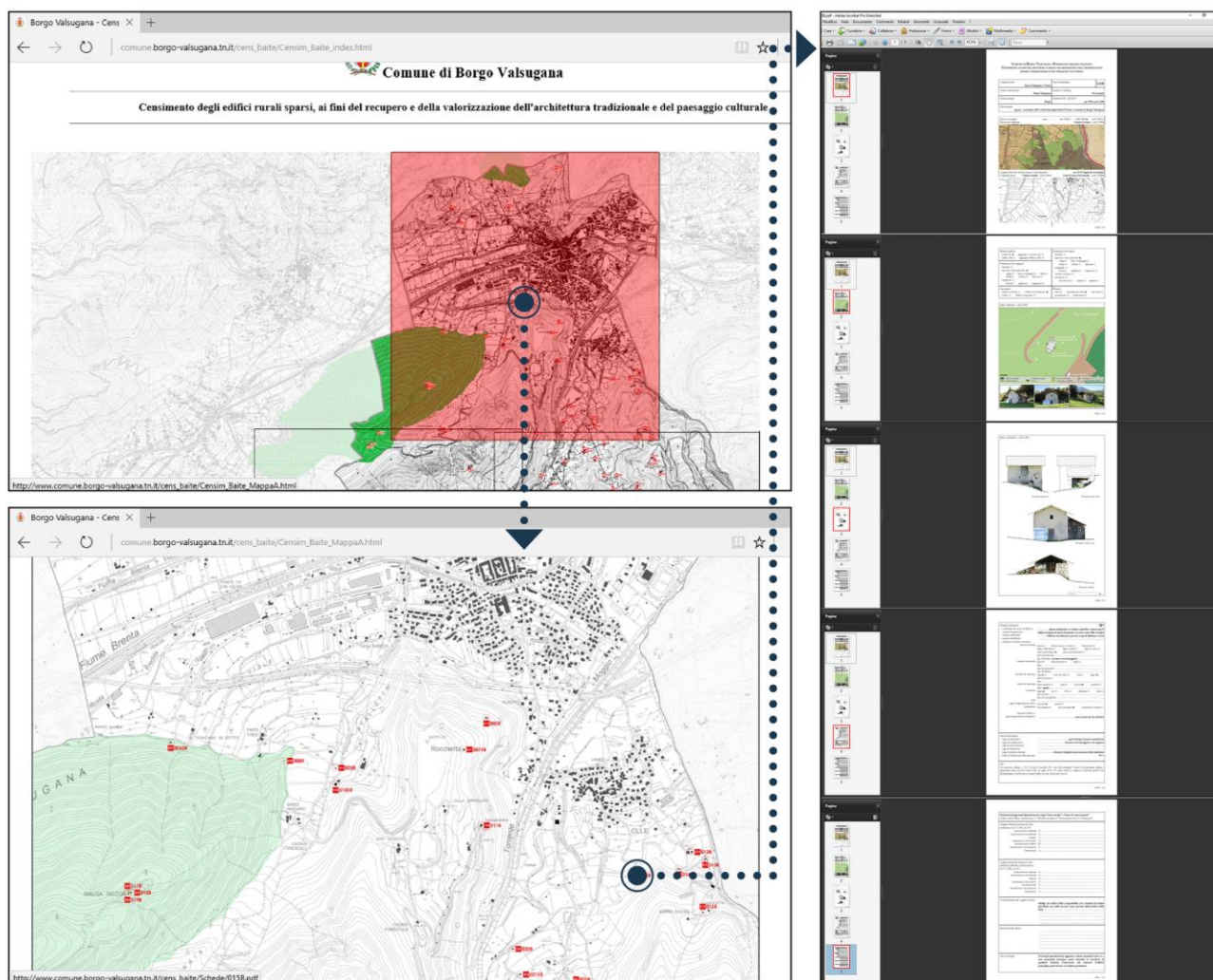


Fig. 6: simulazione del funzionamento della mappa interattiva consultabile sul sito del comune di Borgo Valsugana.

La mappa, elaborata con Autodesk Autocad v. 2013 e esportata in formato *pdf*, può essere stampata su supporto cartaceo alle scale 1:10000 e 1:5000 oppure può essere visualizzata a monitor per permettere un accesso e una consultazione interattivi delle singole schede di censimento, collegate al corrispondente simbolo grafico che individua la collocazione spaziale degli edifici.

La mappa interattiva, prodotta con l'applicativo Adobe Dreamweaver CS4, è un file *html* composto da cinque pagine, creato in locale e successivamente caricato sul Web per essere consultabile dal sito del comune di Borgo. La *homepage* contiene la base cartografica dell'intero territorio comunale in formato *jpg*, sulla quale sono state definite quattro aree sensibili di dettaglio per una migliore consultazione visiva. Ciascuna area sensibile rimanda a una sotto-pagina composta da un ingrandimento cartografico al quale sono sovrapposte componenti grafiche sensibili per ogni edificio censito presente nella sezione: i simboli interattivi rimandano ai *pdf* delle schede di catalogo, raccolti in una cartella opportunamente denominata e collegati al supporto tramite percorso relativo; la

mappa è, per l'utente, il campo di libero movimento all'interno della mole di informazioni. Il ricorso a tecnologie evolute di rappresentazione digitale rende obsoleti gli schemi classici di trasmissione verticale dei dati, a favore di modelli comunicativi circolari o reticolari che tendono a contrastare l'asimmetria dei ruoli tra chi emette e chi riceve. Di più: gli oggetti che nell'esperienza diretta del paesaggio sono percepiti come entità separate dalla conformazione orografica, o da itinerari di difficile percorribilità, trovano nello sguardo zenitale della mappa una possibilità di descrizione sintetica di tipo relazionale; l'ambiente fisico, tradotto in ambiente virtuale, mostra in ugual misura la realtà in atto e l'elenco dei suoi beni, con l'intento di collegare i risultati raggiunti alle architetture e ai luoghi diffusi per recuperarli secondo strategie d'intervento differenziate.

## Conclusioni

Le schede del catalogo digitale restituiscono la ricchezza di un dialetto architettonico le cui caratteristiche unificanti sono imputabili ai modi in cui nel tempo i fabbricati si sono progressivamente adattati alla trasformazione delle necessità d'uso. Si tratta di tipologie morfologiche e funzionali che oggi sono a rischio di estinzione, per l'adozione acritica di modelli progettuali riferiti a un'immagine stereotipata dell'architettura di montagna. La ricerca svolta sul paesaggio rurale del comune di Borgo Valsugana mette al centro, invece, il tema della qualità del progetto come *ponte* tra passato, presente e futuro, da realizzare sulla base di una solida conoscenza geo-storica del lascito materiale delle civiltà che ci hanno preceduto. Tutto il lavoro analitico e interpretativo scaturisce dalla riflessione approfondita sui concetti di tradizione e innovazione in ambito alpino al fine di annullare la contrapposizione, spesso pretestuosa, tra una concezione pittoresco-vernacolare della tradizione e l'idea di una modernità incapace di creare opere legate al contesto.

I manufatti edilizi studiati presentano configurazioni morfologiche e stili costruttivi condivisi, corrispondenti a tipologie d'uso abbastanza omogenee che testimoniano il costante rapporto tra la vita dell'uomo e quella della natura.

Essi però non possono essere ascritti a modelli generali nei quali siano riconoscibili veri e propri stilemi unificanti; la coerenza delle soluzioni abitative risiede, piuttosto, nell'equilibrio prodotto dal quadro sociale in cui sono maturate e non nell'adozione rigida di determinate scelte formali e tecniche. Anche se nei cambiamenti sono percepibili alcune caratteristiche dominanti, queste sono collegabili più alla gradualità e al valore delle variazioni introdotte, nelle quali si ravvisa la vitalità di una cultura in trasformazione, e meno alla ripetizione automatica di modi costruttivi che oggi, di conseguenza, non possono essere recepiti e replicati solo formalmente.

La lettura attenta dei diversi casi esaminati ha rivelato che nell'intero territorio sono in atto modifiche adattative dei fabbricati che danno testimonianza della capacità di adeguare, con spontaneo ed intelligente equilibrio, il linguaggio architettonico dell'innovazione a quello della tradizione, alimentando il continuo ripensamento dei modi di abitare. In questo quadro sarebbe artificioso, improduttivo e soprattutto immotivato vincolare l'intervento progettuale a espedienti tecnico-normativi e a dettagli esecutivi precostituiti poiché essi, in primo luogo, non avrebbero chiara e univoca continuità storica.

Per chi scrive e per l'amministrazione di Borgo il progetto sarà strettamente connesso al naturale processo evolutivo della struttura originaria e del contesto ambientale, le cui suggestioni emergono con evidenza dal censimento che ha inteso, lungo tutto l'*iter* conoscitivo, legare la misura e la qualità di ogni tipo di trasformazione a giudizi



GIOVANNA A. MASSARI, CRISTINA PELLEGATTA, FABIO LUCE

circostanziati ai luoghi e alle necessità, non a formule universalmente applicabili ma incapaci di restituire la comprensione autentica del patrimonio architettonico.

## Bibliografia

- BIANCONI, F. (2005). *Segni Digitali. Sull'interpretazione e il significato della tecnologia digitale per la conservazione dei beni culturali*. Perugia: Morlacchi Edizioni.
- BIANCONI, F., FILIPPUCCHI, M., ANDREANI, S. (2011). *Il valore del segno: la valorizzazione dei beni rurali sparsi nel territorio di Castiglione del Lago*, in GAMBARDELLA C. (cura), *S.A.V.E. Heritage*, Proceedings of IX International Forum of Studies (Aversa/Capri 9-11 giugno 2011). Napoli: La Scuola di Pitagora.
- BINI, M. (2011). *Il paesaggio costruito della campagna toscana*. Firenze: Alinea Editrice.
- CASTAGNOLO, V. (2010). *Architettura e paesaggio. Le torri nel territorio a nord di Bari*. Bari: Gelsorosso.
- CLEMENTE, M. (2005). *Estetica delle periferie urbane*, collana «I libri di XY» vol. 11. Roma: Officina Edizioni.
- CUNDARI, C. (2005). *Il rilievo urbano per sistemi complessi. Un nuovo protocollo per un sistema informativo di documentazione e gestione della città*. Roma: Edizioni Kappa.
- DE MATTEIS, L. (1986). *Case contadine nel Trentino*, Quaderni di Cultura Alpina. Torino: Priuli&Verluccha Editori.
- DE RUBERTIS, R., SOLETTI, A. (2000). *De Vulgari Architectura*, collana «I libri di XY» vol. 9. Roma: Officina Edizioni.
- DE RUBERTIS, R. (2008). *La città mutante. Indizi di evoluzionismo in architettura*. Milano: Franco Angeli.
- MUSSO, S. F., FRANCO, G. (2000). *Guida alla manutenzione e al recupero dell'edilizia e dei manufatti rurali*. Venezia: Marsilio.
- ZEVI, B. (1996). *Dialetti architettonici*, collana «Controstoria dell'architettura in Italia». Roma: Newton&Compton.

## Sitografia

[http://www.comune.borgo-valsugana.tn.it/cens\\_baite/Censim\\_Baite\\_index.html](http://www.comune.borgo-valsugana.tn.it/cens_baite/Censim_Baite_index.html) (consultato 25/05/2016).

## Note

Nell'ambito di un lavoro interamente condiviso, Giovanna A. Massari ha redatto Introduzione, Conclusioni e Paragrafo 2; Cristina Pellegatta ha redatto Paragrafo 1 e Figure 1, 4, 5; Fabio Luce ha redatto Paragrafo 3 e Figure 2, 3, 6.

## ***Trasformazioni del paesaggio dell'Alta Val Tanaro e gestione dati su piattaforma GIS***

### ***Landscapes transformations of Upper Val Tanaro and data processing using a GIS platform***

**VALENTINA QUITADAMO**

Politecnico di Torino

#### **Abstract**

*The subject of the study is the landscape transformations of the upper Val Tanaro from 1710 to present date, using data handling on a GIS platform for purposes of proposing territorial enhancement. The result is the representation of the territory through thematic maps, obtained through search queries, both in two-dimensional and 3-dimensional modelling. The operations are carried out based on a GIS platform, which establishes relationships between entities and the features composing the landscape system (villages, infrastructure, railways, use of terrain) through the definition of attributes. The study is structured in a series of steps: data collection; researching GIS platforms and selection of software; selection, cataloguing and procession of data through DBMS in Access; data management on GIS (ArcGIS10); preparation of a thesaurus for codification of data and to guide its implementation; preparation of the thematic maps.*

#### **Parole chiave**

Paesaggio, territorio, insediamento, fonte, GIS

Landscape, territory, settlement, source, GIS

#### **Introduzione**

La ricerca si è sviluppata nel contesto della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio (corso di III livello post-lauream del Politecnico di Torino), quale tesi conclusiva dei due anni di percorso. Il tema proposto deriva da interessi sviluppati all'interno dell'ambito accademico e pone in relazione la ricerca storica con la geomatica attraverso lo strumento GIS. L'ambito territoriale individuato è l'Alta Valle Tanaro, territorio dalle potenzialità attrattive culturali ed economiche, per la sua collocazione strategica tra il confine amministrativo di Piemonte e Liguria. Nel dettaglio l'obiettivo è stato quello di individuare e analizzare le trasformazioni degli insediamenti dell'Alta Valle Tanaro, a partire dal 1700 a oggi, al fine di poter utilizzare i risultati, in una prospettiva futura, per una proposta di un progetto di valorizzazione del territorio. Una prima fase della ricerca ha comportato lo studio diretto sul campo del territorio con regesto fotografico e raccolta di strumenti attuali, quali il PPR (Piano Paesaggistico Regionale), il PTR (Piano Territoriale Regionale) della Regione Piemonte per individuare le peculiarità del territorio. In seguito si è operato con la ricerca delle fonti storiche. Questa fase di ricerca ha comportato la consultazione di documenti collocati in diversi archivi presenti sul territorio: AsTO (Archivio di Stato di Torino), AsGE (Archivio di Stato di Genova), ASC Ceva (Archivio Storico di Ceva), ASC Garessio (Archivio Storico di Garessio), ASC Ormea (Archivio Storico di Ormea).

La ricerca di archivio è stata completata con documenti consultati nelle Biblioteche del territorio piemontese, in particolare: Biblioteca Civica di Torino, Biblioteca Civica di Ceva, Biblioteca Civica di Garessio, Biblioteca Civica di Ormea.

Seguono a completamento le biblioteche di Ateneo e Dipartimento del Politecnico di Torino.

Alla fase di ricerca e raccolta delle fonti, si è sviluppato in parallelo lo studio e la progettazione del GIS. Questo ha determinato una cernita dei dati raccolti con conseguente classificazione, gestione ed elaborazione degli stessi.

### **1. Alta Val Tanaro: obiettivo della ricerca e schedature**

L'obiettivo di partenza della ricerca è stato lo studio delle trasformazioni del paesaggio e degli insediamenti dell'Alta Val Tanaro a partire dal 1700 a oggi. Il periodo storico è stato definito sulle possibilità di reperimento delle fonti e di rappresentazione dei risultati di elaborazione interessanti. I temi considerati sono stati: strade, ponti e sentieri; strade ferrate; illuminazione, poste e telegrafi; industria, agricoltura e commercio; acquedotti; statistica. Sin dall'inizio era emersa la volontà di creare una serie di mappe tematiche che andassero a relazionare elementi di diversa natura, a cui si sono aggiunti gli insediamenti e il patrimonio architettonico esistente.

I temi individuati sopra rappresentano la struttura dei layers di progetto del GIS. Questo metodo di definizione degli elementi da ricercare ha permesso un'organizzazione efficace del lavoro di ricerca e catalogazione dei dati acquisiti. I temi sono approfonditi in maniera differente a seconda della quantità e qualità di fonti reperite. L'organizzazione dei dati ha comportato la composizione di schede per i documenti di archivio inseriti all'interno del GIS e per i principali insediamenti individuati sul territorio oggetto di studio. Per i primi si è proceduto con una schedatura che riportasse la collocazione completa del documento, la descrizione e le ragioni della scelta del campione. Questo si è reso necessario poiché nonostante ci si incammini verso una digitalizzazione delle fonti, queste sono conservate in archivi e per poterle consultare è necessario sapere dove sono collocate.

La schedatura dei principali insediamenti nasce dalla necessità di raccolta e catalogazione delle informazioni in una prima fase del lavoro di cernita dei dati acquisiti. Questi sono stati individuati tenendo conto della loro posizione sul territorio rispetto alla principale arteria di collegamento, la ss. 28 (la Garessio – Albenga e la Bagnasco - Finale ligure). La scelta è stata guidata dall'elaborazione successiva attraverso la trasposizione delle informazioni su GIS. Le informazioni raccolte sono sia di tipo qualitativo che quantitativo. Descrivono l'insediamento oggi, attraverso le sue trasformazioni nella storia. Le schede sono una sintesi dei contenuti esplicativi delle emergenze territoriali dei singoli insediamenti, inserite come allegato nel DBMS del GIS.

Gli insediamenti schedati sono: Ceva, Garessio, Bagnasco, Mombasiglio, Nucetto, Garessio, Priola e Ormea [Quitadamo 2015, 19].

Gli insediamenti sono inseriti nell'ambito territoriale dell'Alta Val Tanaro che rappresenta la porzione sud-orientale della provincia di Cuneo, tra il Monregalese e l'Imperiese, si estende su una superficie di 40.490 ettari. Il territorio è ben definito, da displuvio a displuvio, può essere considerato per le sue due parti: una verso il Piemonte e una verso la Liguria.

La prima si arriva a considerarla sino alle sorgenti del Pesio e dell'Ellero e sino alle borgate di Fontane, Valcasotto e, di sotto, in stretta continuità con la Val Mongia. Verso la

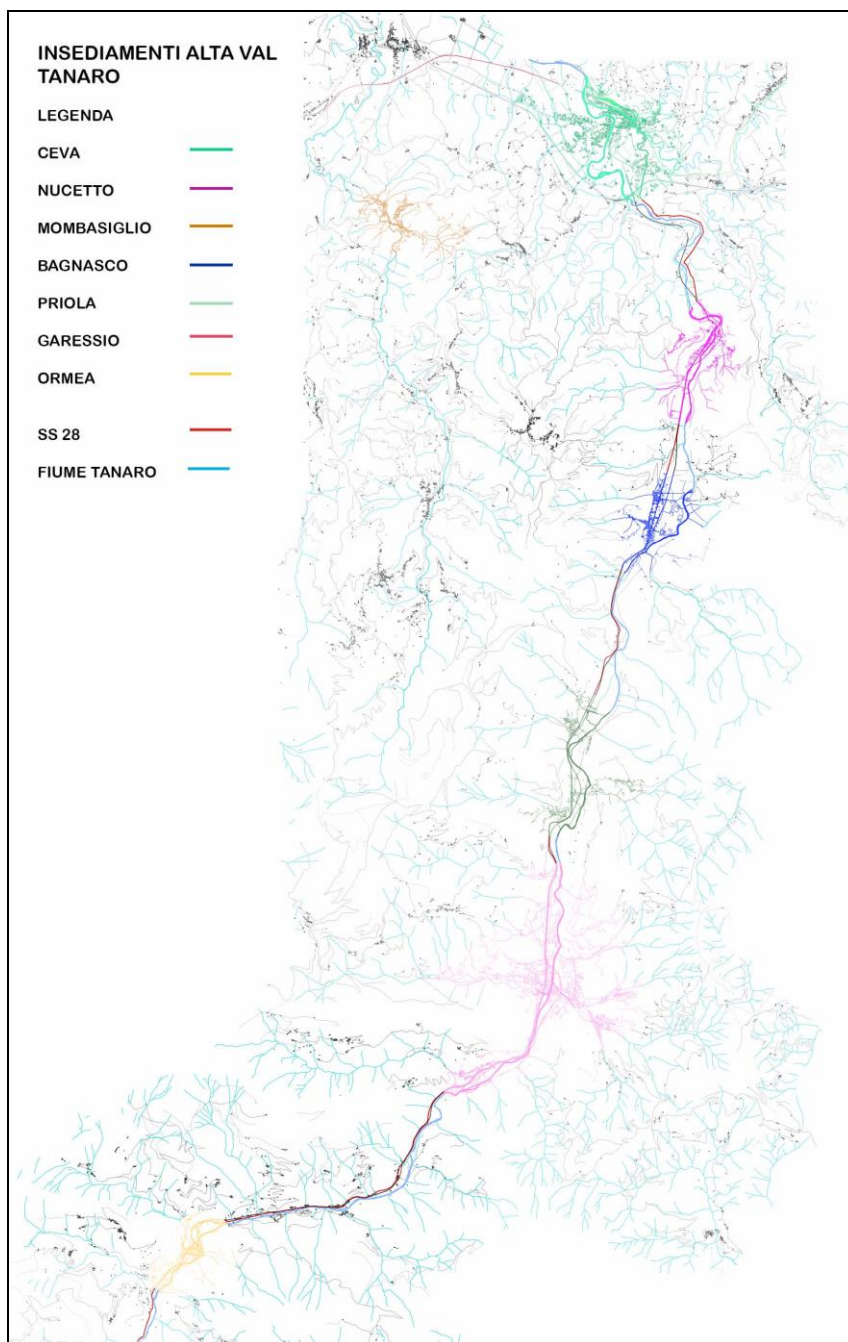


Fig. 1: V. Quitadamo, mappa tematica con individuazione principali insediamenti schedati, *Tesi di Specializzazione* (2015).

Liguria, la valle è più chiusa e l'ultimo crinale delle Marittime è continuo. Per l'idrografia del territorio, il fiume Tanaro, formato dalla confluenza del Tanarello e del Negrone, ha una importanza notevole per il territorio. A questo fiume si aggiungono tutta una serie di canali idrici naturali e non, fonte ricca per i primi insediamenti industriali [Mamino 2004, 20].

VALENTINA QUITADAMO

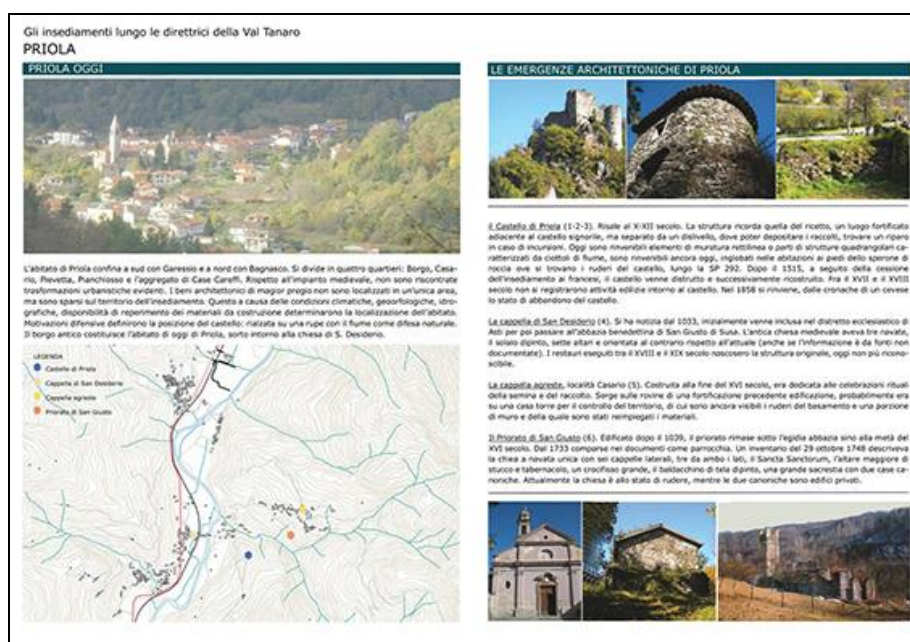


Fig. 2: V. Quitadamo, esempio di schedatura insediamento: il caso del comune di Priola, Tesi di Specializzazione (2015).

## 2. Trasformazioni del paesaggio tra il 1715 e il 1950

Il paesaggio nel corso dei secoli ha subito grandi cambiamenti, soprattutto per quanto riguarda la presenza delle infrastrutture sul territorio. Di seguito sono riportate parte delle informazioni dei due maggiori filoni tematici studiati.

Studiando il panorama europeo dalla metà del Settecento si riscontra che il traffico per Ginevra non era più concentrato sulla via del Cenisio. L'espansione dei domini Sabaudi sino al tortonese, l'Oltrepò Pavese, la Lomellina, aveva messo in mano ai Piemontesi le vie del commercio di Genova con la Lombardia, la Svizzera, la Germania. Le grandi strade verso il nord erano Sabaude. Il governo di Torino dovette ridimensionare la propria politica stradale. All'inizio del Settecento la posizione e l'estensione degli Stati Sabaudi mettevano in luce solo il tema dei traffici in direzione est-ovest. Si pensò di rinforzare il colle del Tenda nel tentativo di allargare il Piemonte in direzione di Ginevra e di alcuni cantoni Svizzeri. Il valico del Sempione era sempre stato concorrente con il Cenisio per i traffici est-ovest, tra la Francia e la Lombardia. Nell'ultimo ventennio del Settecento si decise di potenziare la linea del Gran San Bernardo che rispetto al Sempione aveva il vantaggio di un percorso più lungo in territorio sabauda. Con le conquiste francesi, le questioni dei valichi si sarebbero dovute affrontare in maniera differente. Un netto miglioramento si ebbe per le strade del Cenisio, del Monginevro e del Sempione, rese tutte carreggiabili. Si avviava anche la costruzione per la strada verso il Giovi, da Genova verso il nord e delle rotabili delle due Riviere. Il sistema viario nel 1794 era limitato e poco scorrevole. Fatta eccezione per la strada che percorreva la Valle Tanaro, le altre vie erano mulattiere o semplici sentieri. Le vie del mare permettevano di raggiungere la pianura o mettevano in comunicazione le valli dei due versanti: quelle che passavano per Viozene e per il colle dei Termini giungevano in Val Corsaglia, quelle da Carnino per il colle delle saline Roccaforte. Non erano strade agevoli, ma permettevano scambi e piccoli traffici che facilitavano



l'autonomia degli abitanti delle valli. I prodotti più scambiati erano il sale e l'olio. La via per la riviera era percorsa dal traffico della valle e in più punti era adiacente al corso del fiume sul quale erano sistemati alcuni ponti e numerose passerelle in legno. Le strade a percorrenza su carri erano poche e di non uso frequente. La materia era la terra battuta, delimitate da staccionate o da muri a secco che impedivano agli animali di deviare il cammino e inoltrarsi nel coltivato. Raramente oltrepassavano le linee dei castagni, costeggiando prati e campi. Nelle zone terrazzate le strade erano parallele alle fasce, collegando il borgo con le frazioni maggiori. La rete viaria era tenuta in ottimo stato dagli abitanti che provvedevano a sistemare le strade, soprattutto dopo le piogge.

I progressi della rete sabauda nell'Ottocento non furono celeri come quelli del secolo precedente. Le motivazioni andavano ricercate nella natura del suolo, a ragioni generali economiche e politiche e soprattutto militari che frenarono lo sviluppo infrastrutturale. Nel 19 maggio 1817 si andavano a definire le nomenclature delle strade: strade reali (a carico dello Stato) dalla capitale andavano direttamente all'estero, di uso per il commercio marittimo o con l'estero, quelle che interessavano lo Stato rispetto alle relazioni militari; strade provinciali (a carico della provincia), andavano direttamente da una città dello Stato all'altra e facevano parte delle rotte postali; le più frequentate, le più interessanti dal punto di vista del commercio; strade comunali (a carico del comune) andavano direttamente da una città o da un comune ad un altro; si diramavano da strade reali o provinciali servendo da comunicazione alla città o al comune vicino; in generale che erano mantenute dai comuni; strade private che potevano essere aperte al suolo d'uno o più possessori o gravate da servitù per essere di uso pubblico. Il consiglio superiore era l'entità che stabiliva realmente in quale categoria potevano trovarsi le strade. Lo sviluppo totale delle strade reali e provinciali, negli stati di terraferma, era di 4.700 km, di cui 1.200 di strade reali e 3.500 di strade provinciali.

La condizione delle strade però era tutt'altro che benevola, quando iniziò la classificazione nel 1814, molte di esse erano in condizioni disastrose, anche quelle che avrebbero dovuto essere provinciali o reali. Alcuni collegamenti erano stati realizzati solo parzialmente, i ponti ancora provvisori in legno.

Nel 1816 si perse parte del patrimonio stradale per scarsa gestione di manutenzione delle strade. Con il regno di Carlo Felice si cercò di conservare quello che c'era, senza portare nuovi tracciati. Sotto il regno di Carlo Alberto si dovette affrontare il problema di adeguamento delle strade alle nuove esigenze e alle classificazioni richieste. Durante questo periodo il sistema stradale sabauda compì dei passi importanti. Il governo continuò la politica per curare il Cenisio, ma le tecniche per la costruzione delle strade si erano trasformate, permettendo di usare nuovi materiali e tecniche costruttive. Nel 1825 andava a riorganizzarsi il genio civile, inquadrandolo nell'ambito di azienda economica. Negli anni seguiti alla riforma del genio civile ci furono delle grandi innovazioni per la costruzione delle strade. Si prese a modello la Francia che utilizzava un sistema di fondazioni ereditato dall'ingegneria romana. I metodi passarono, quindi, all'ingegneria sabauda [Guderzo 1961, 150].

Il territorio della Val Tanaro fu considerato fin dall'Antico Regime un luogo interessante per l'impianto di nuovi complessi produttivi. Accanto agli opifici di carattere regionale sorsero, nel corso del tempo, le grandi fabbriche. La presenza di edifici e complessi industriali rilevanti, fu strettamente connessa alle risorse del territorio e a un numero alto di imprenditori che individuavano in questa valle le condizioni ideali per soddisfare le loro

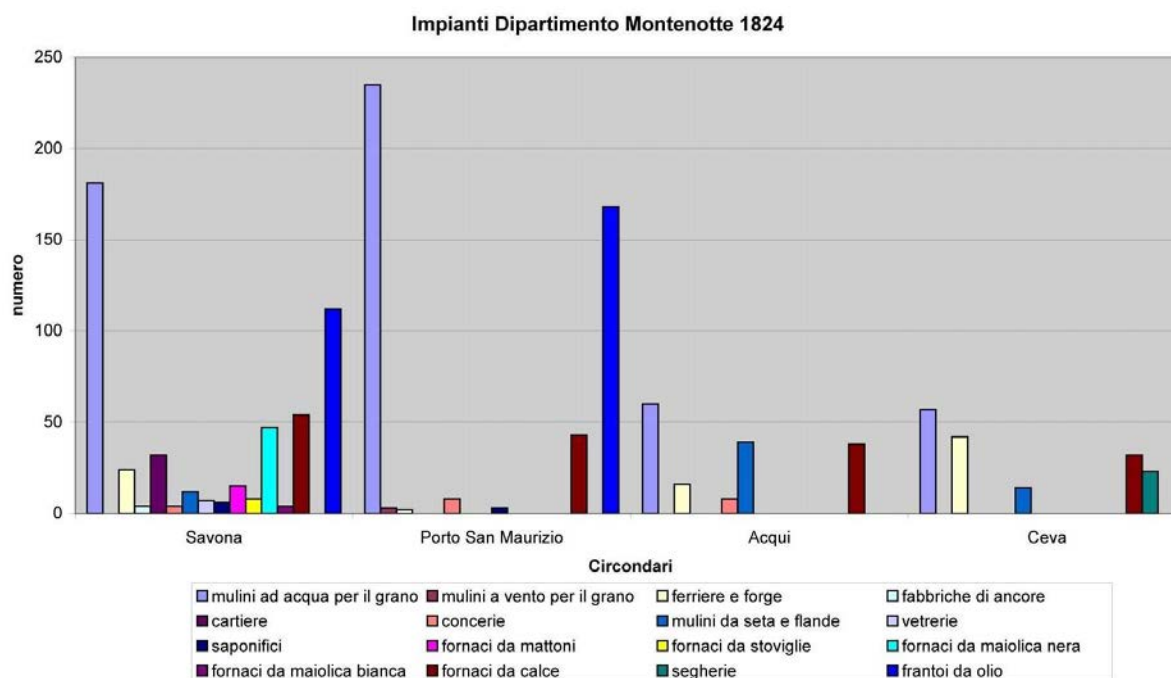


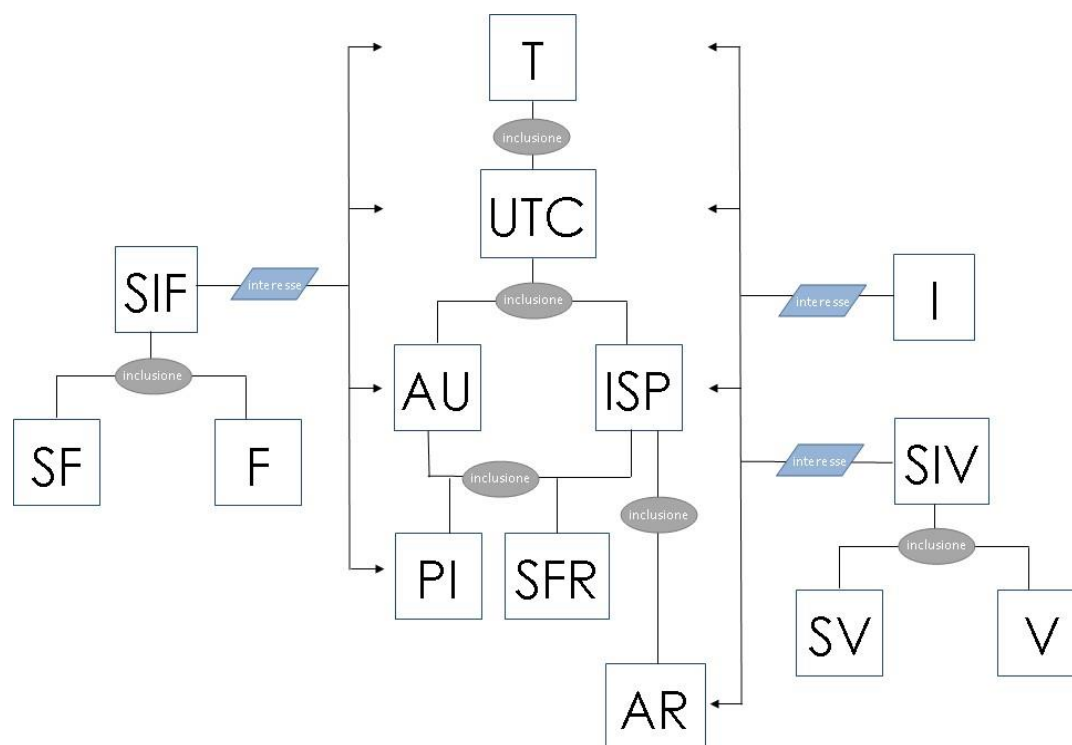
Fig. 3: V Quitadamo, impianti presenti sul Dipartimento di Montenotte, dalla Relazione di Chabrol de Volvic (1824), Tesi di Specializzazione (2015).

esigenze industriali. Le principali industrie presenti sul territorio furono: cotonifici, lanifici, vetrerie, fornace per la produzione di calce. Le tipologie industriali presenti sul territorio erano legate alla presenza delle materie prime da lavorare [Chabrol 1824, 45].

### 3. Progettazione e struttura GIS

Il primo passo per la progettazione del GIS è stata la strutturazione per livelli di approfondimento della progettazione concettuale. Il primo livello è rappresentato dal modello concettuale che descrive una selezione di oggetti e di processi caratterizzanti un particolare problema. Questo modello è indipendente dall'hardware e dal software, definisce e descrive le entità, anche negli aspetti spaziali e le relazioni di interesse. Diviene la rappresentazione formale delle idee e conoscenze relative ad un fenomeno. Il modello può assumere forme diverse, quella utilizzata per questo lavoro di ricerca è il diagramma entità-relazioni. Questo modello di dati definisce una serie di strutture, dette costrutti, che descrivono le realtà di interesse e prescindono dai criteri di organizzazione dei dati del sistema. Le entità sono classi di oggetti con proprietà comuni ed esistenza autonoma. Le relazioni sono legami logici tra due o più entità. Gli attributi le descrivono. In questo caso specifico, la Val Tanaro è stata considerata quale universo del discorso e composto da entità quali: il territorio, gli insediamenti, il sistema viario, l'idrografia, il patrimonio religioso, il patrimonio Industriale, le strutture fortificate, il sistema ferroviario, gli ambiti urbani.

Il secondo livello di approfondimento è il modello logico che descrive le entità e le relazioni definite dal modello concettuale in modo da implementare il sistema ed è espresso in



T = territorio

UTC = unità territoriale comunale

AU = ambito urbano

ISP = insediato sparso polarizzato

PI = patrimonio industriale e proto-industriale

SFR = strutture fortificate

AR = architettura rurale

I = idrografia

SIV = sistema viario

SV = strutture per la viabilità

V = viabilità

SIF = sistema ferroviario

SF = strutture per la ferrovia

F = ferrovia

Fig. 4: V. Quitadamo, schema modello concettuale, Tesi di Specializzazione (2015).

forma di diagrammi e liste. Le componenti di base sono: entità, classi di entità, relazioni tra entità e classi di entità, attributi per ciascuna entità e relazione, cardinalità delle relazioni, restrizioni di integrità. Le entità, aventi ciascuna particolari proprietà o attributi, si legano tra loro grazie a criteri associativi: le relazioni.

Il terzo livello di approfondimento è il modello fisico che descrive in dettaglio i file, gli archivi e le tabelle e definisce le relazioni tra le tabelle; specifica i nomi e le dimensioni degli attributi, nonché la struttura e la topologia degli attributi geometrici, le fonti e le tecniche di acquisizione. I metadati aiutano la costruzione di questo modello. Sono la descrizione strutturale dei dati geografici [Atzeni 2006, 40].

Questa fase di progettazione del GIS si è sviluppata parallelamente alla ricerca delle fonti e i modelli sono stati perfezionati sulla base dei dati raccolti.

Il territorio da rappresentare non si è limitato ai confini della Val Tanaro, ma si è esteso al Piemonte e alla Liguria. Questo perché le trasformazioni degli insediamenti sono avvenute

VALENTINA QUITADAMO

all'interno di contesti storico-territoriali molto più ampi dell'ambito territoriale di riferimento. Si sono studiate le relazioni e le conseguenti reazioni sul territorio in cinque intervalli di tempo. Questi sono stati individuati sulla base dei dati raccolti, in modo da creare omogeneità nella quantità di informazioni da gestire. Il tempo è stato considerato come un attributo all'interno delle tabelle del DBMS e ad ogni periodo è stato associato un numero da 1 a 5, in modo da riuscire a ridurre il numero di record. Nel progetto GIS gli studi si sono svolti a diverse scale di rappresentazione a seconda dei temi analizzati. Di seguito è riportata una selezione di mappe tematiche derivate dalla sovrapposizione, con l'utilizzo dei punti di contatto, delle carte storiche.

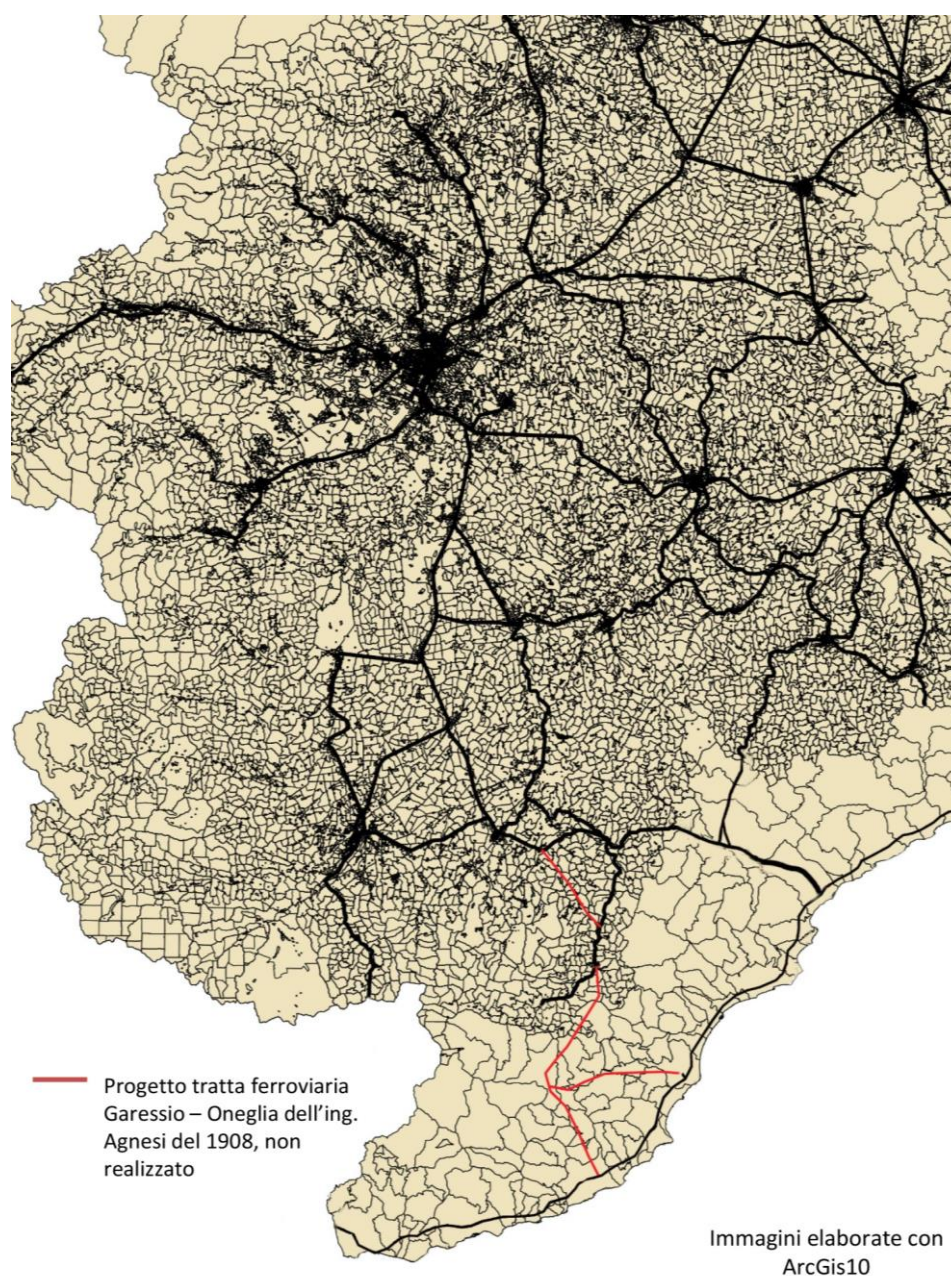


Fig. 5: V. Quitadamo, estratto di mappa sul tema delle strade ferrate, in rosso il progetto delle tratte ferroviarie Garessio-Oneglia del 1908 mai realizzate, *Tesi di Specializzazione* (2015).



## Conclusioni

L'innovazione della ricerca è insita nel metodo di gestione ed elaborazione dei dati e nella comunicazione dei risultati. Un altro elemento importante risiede nell'implementabilità del DBMS, in modo che lo studio prosegua e si arricchisca di informazioni, poiché la tesi di specializzazione è stata l'occasione per elaborare una base da cui poter continuare ad approfondire queste tematiche. L'interdisciplinarietà può essere considerata un valore aggiunto al lavoro di ricerca.

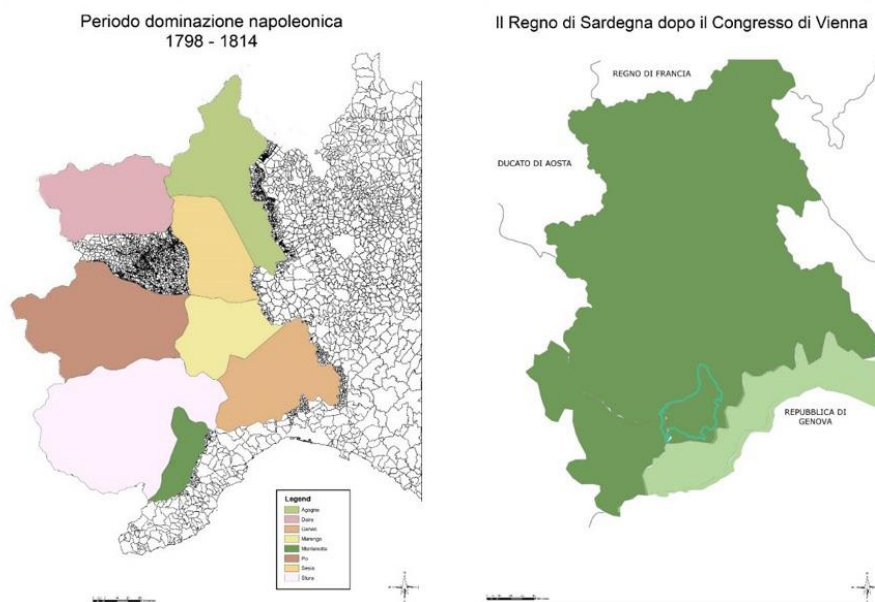


Fig. 6, 7: V. Quitadamo, *il Piemonte tra fine Settecento e inizio Ottocento*, *Tesi di Specializzazione* (2015).

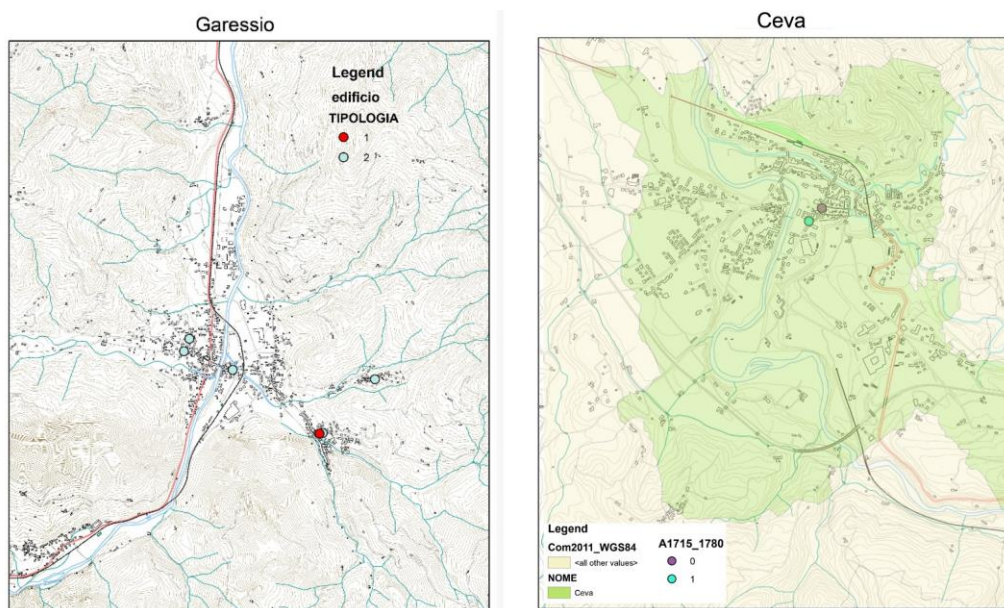


Fig. 8, 9: V. Quitadamo, *Garessio, identificazione edifici per tipologia, Ceva identificazione per limite territoriale e edifici di particolare interesse storico nel periodo tra il 1715 e 1780*, *Tesi di Specializzazione* (2015).



VALENTINA QUITADAMO

## Bibliografia

- ATZENI, P. (2006). *Basi di dati. Modelli e linguaggi di interrogazione*. Milano: McGraw-Hill.
- BARRERA, F. (1988). *Il Piemonte nella cartografia negli Stati Sardi tra Restaurazione e Unità d'Italia*. Torino: CCIAA Soc. Ing. Arch. Torino
- C.A.I., (1984). *La Valle Tanaro*. Cuneo: L'Arciere.
- CASANOVA, G. (1989). *Il Marchesato di Zuccarello, Storia e strutture tra Medioevo ed Età moderna*. Albenga: Delfino Moro.
- CASTELLS, M. (2002). *Galassia Internet*. Milano: Feltrinelli.
- CHABROL DE VOLVIC, G.J.G. (1824). *Statistique des provinces de Savone d'Oneille, d'Acqui et de partie de la province de Mondovi, formant l'ancien département de Montenotte*, Vol. 2. Parigi: Didot.
- FERRARIS, G. (1989). *Cartoline e testi d'epoca*. A cura di FERRARIS M. Ormea: Associazione Studi Ormeaschi.
- GOMARASCA, M. (2004). *Elementi di geomática*. Milano: Associazione Italiana Telerilevamento.
- GUDERZO, G. (1961). *Vie e mezzi di comunicazione in Piemonte dal 1831 al 1861: i servizi di posta*. Torino: Museo Nazionale del Risorgimento.
- MAMINO, L. (2004). *Atlante dell'edilizia montana nelle valli del cuneese*, Vol. 3 *La Valle Tanaro (Alta Valle Mongia, Tanaro, Valle Negroia)*. Santuario di Vicoforte: Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo.
- OLIVERO, G. (1858). *Memorie storiche della città e Marchesato di Ceva*. Ceva: Garrone
- PANZERI, M. (2009). *Fonti, metafonti e GIS per un'indagine della struttura storica del territorio*. A cura di FARRUGGIA, A. Torino: Celid.
- PELAZZA, S. (1994). *Viaggio nel 1794*. Savona: Lions Club Nava Alpi Marittime.
- POLITECNICO DI TORINO, (1993). *Strade ferrate in Piemonte: cultura ferroviaria fra Otto e Novecento*. Torino: Celid.
- QUITADAMO, V. (2015). *Trasformazione degli insediamenti in Alta Val Tanaro e gestione dati su piattaforma G/s*. Tesi di Specializzazione: Politecnico di Torino.

## Sitografia

- <http://www.osgeo.org> (consultato 3/5/2015).
- <http://www.qgis.org/it/site/> (consultato 10/4/2015).
- <http://archiviodistatoditorino.beniculturali.it> (consultato 20/9/2015).
- <http://www.asgenova.beniculturali.it> (consultato 20/9/2015).
- <http://www.regione piemonte.it> (consultato 10/9/2015).

## ***Dal rilievo alla divulgazione: metodologie integrate per la fruizione virtuale del territorio***

### ***From survey to dissemination: integrated methodologies for the virtual use of the territory***

**MARIANGELA LIUZZO, SEBASTIANO GIULIANO**

Università degli Studi di Enna Kore

#### **Abstract**

*Our territories are highly complex and diverse systems and, in order to study their heritage, suitable reading, interpretation and communication instruments must be developed and improved. With this aim an interactive platform has been created that can be put into practice and shared, providing a flexible solution to managing information “delli aspetti de paesi”. The platform makes it possible, for both technical users as well as the general public, to efficiently manage information that is both natural as well as man-made, tangible as well as intangible.*

*A three dimensional representation method - that is searchable, immersive, intuitive and scientifically coded according to multidisciplinary specificity - has been experimented on several prime examples. This method is considered to be fundamental in launching sustainable processes of control, management, enhancement, transformation and use of the territory.*

#### **Parole chiave**

Rilievo, Paesaggio, Modellazione 3D, Divulgazione, Fruizione Virtuale  
Survey, Landscape, 3D Modelling, Dissemination, Virtual Use

#### **Introduzione**

Sono molti gli ambiti territoriali, anche di notevole spessore culturale, per i quali ancora oggi non esiste una documentazione completa e attendibile di rilievo e sono proprio le realtà con una più complessa articolazione morfologica, frutto di intricate stratificazioni antropico-naturali, a subire, il più delle volte, questa assenza.

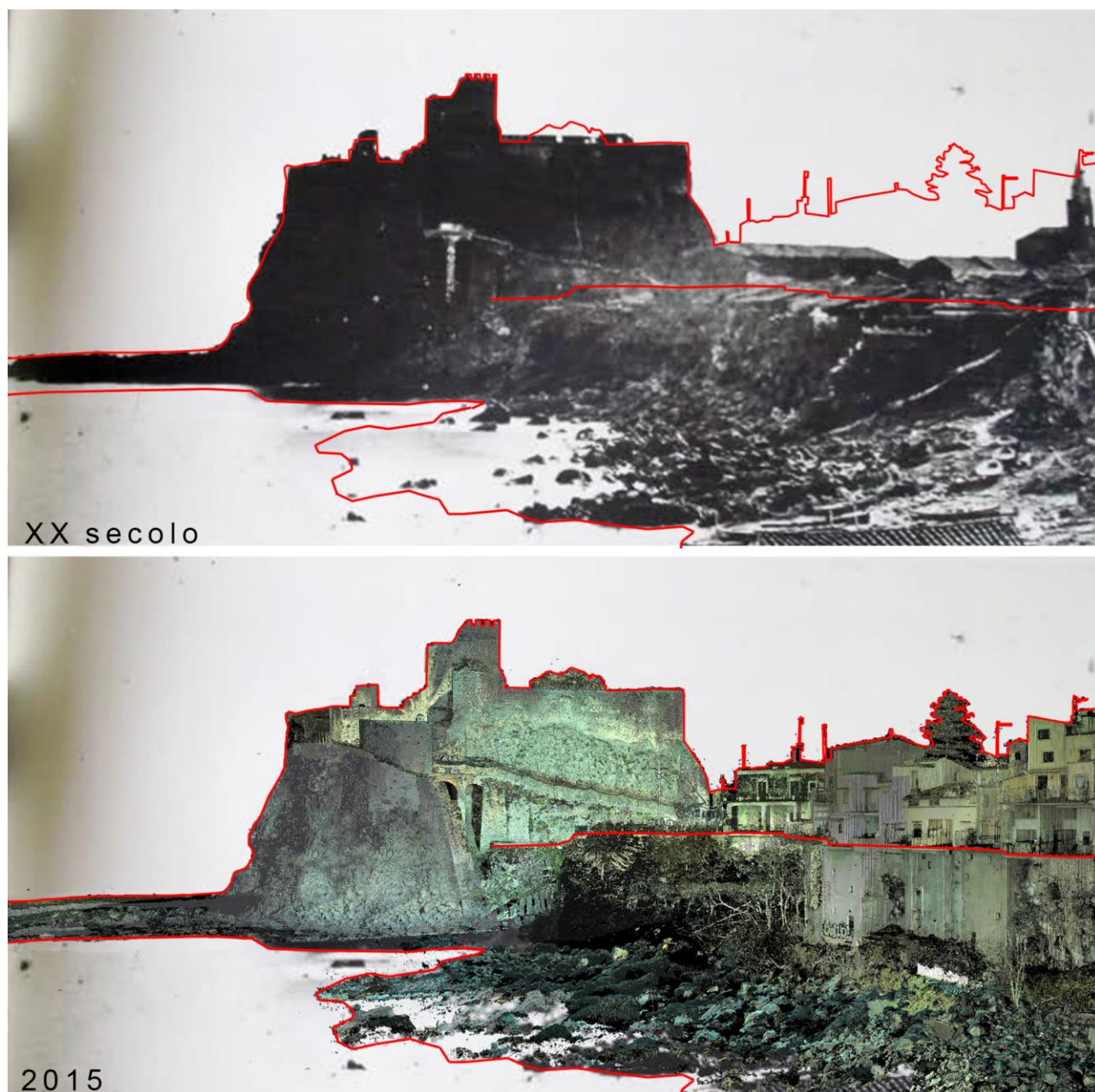
Le rappresentazioni esistenti, peraltro, denunciano spesso una netta dicotomia tra le modalità ed i codici analitico-rappresentativi riservati agli elementi antropici, il più delle volte riconducibili a rassicuranti logiche euclidee, e quelli concessi agli elementi naturali, caratterizzati da una complessità topologica e frattale e da una mutevolezza congenita, spesso cause prime della rinuncia rappresentativa o di una non meno rischiosa schematica astrazione.

Lo stesso rapporto immersivo tra oggetto, *topos* e paesaggio circostante crea ulteriori difficoltà, legate anche alle notevoli differenze intercorrenti - in termini di posizioni, distanze e dimensioni - tra gli elementi interagenti, rendendo necessarie più letture afferenti a logiche strumentali e metodologiche complesse.

A fronte di ciò, risultano tuttora di insostituibile valenza le rappresentazioni dei secoli scorsi che, orientate da specifiche curiosità culturali, paesaggistiche e naturalistiche, hanno lasciato testimonianze scritte e raffigurazioni pittoriche che, ancora oggi, rimangono tra le

MARIANGELA LIUZZO, SEBASTIANO GIULIANO

più complete e significative. Anche in un più recente passato, spesso, l'unica documentazione in grado di restituire, almeno in termini qualitativi, la storia delle piccole o grandi trasformazioni subite da questi ambiti nel tempo, per opera dell'uomo e degli eventi naturali, è da ricercare nelle immagini fotografiche datate, alle quali è riconosciuta la capacità di catturare, in un tutt'uno, la figura e lo sfondo, l'insieme e i dettagli - materici, formali, cromatici, tattili - senza „discriminazioni morfologiche“.

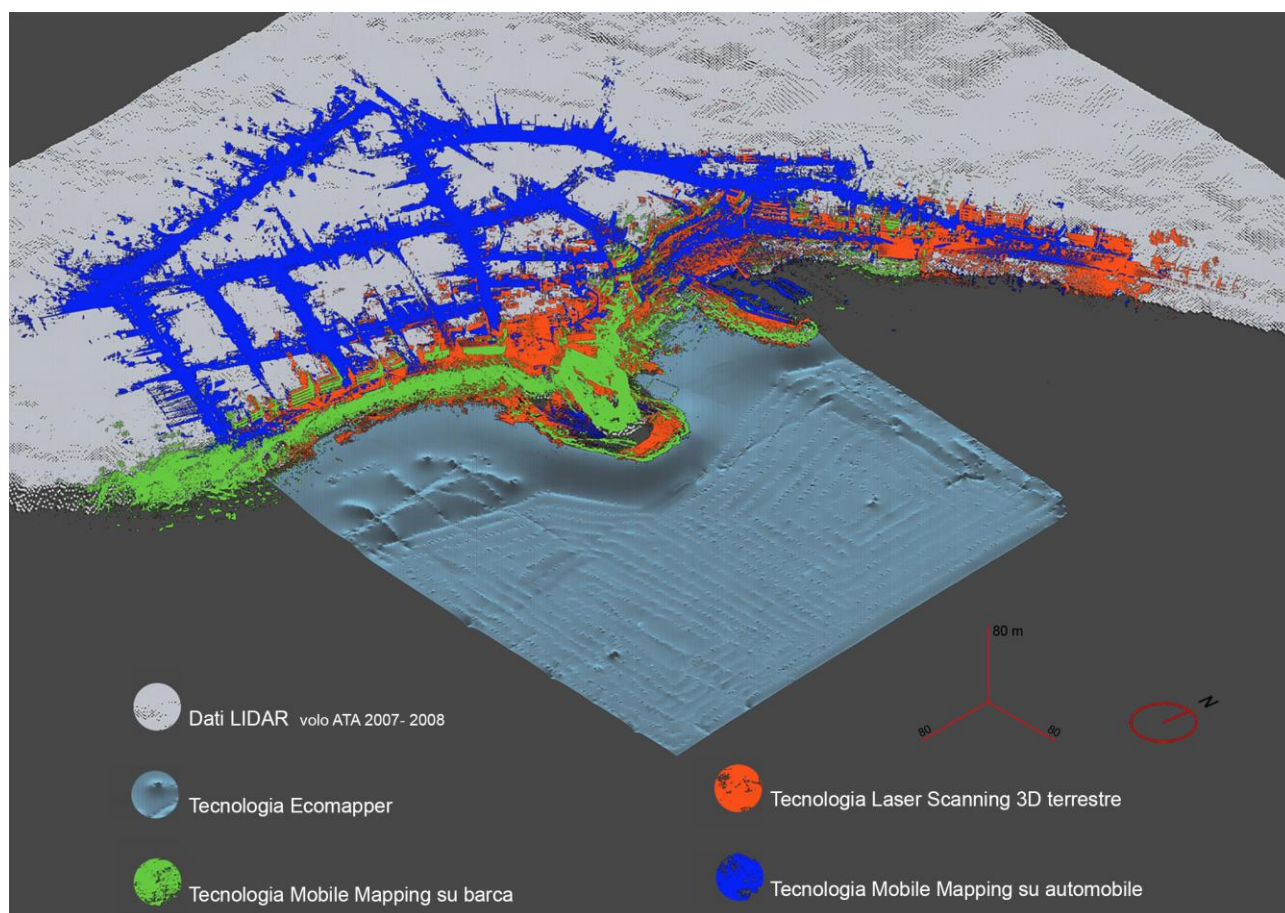


*Fig. 1: "Antropico versus Natura": valore segnico di evoluzioni temporali del territorio. Letture diacroniche dell'abitato costiero di Aci Castello (Ct). (Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano, Salvatore Savarino).*

La stessa grande possibilità è resa oggi possibile dalle nuove tecnologie, in grado di restituire - attraverso modelli numerici, a nuvole di punti o mesh triangolari, e fotogrammi orientati - immagini tridimensionali strutturate in molteplici livelli informativi. Immagini potenti e suadenti, dunque, cariche di informazioni di immediata comunicazione, ma che rischiano di rimanere semplici surrogati della documentazione del passato, se considerate come il punto di arrivo del processo conoscitivo.

Il poter affrontare processi di conoscenza su ambiti antropico-naturali, sinora poco esplorati, a causa delle innegabili problematicità nel controllo geometrico-spaziale delle morfologie complesse, è solo il primo passo di una sfida che mira a risultati più incisivi.

La domanda che ci si pone è, infatti, come finalizzare gli strumenti innovativi della rappresentazione per contribuire a rendere chiara, puntuale e condivisa la conoscenza del valore dello spazio in cui viviamo, attraverso immagini che riescano a trasmettere la medesima riconoscibilità e valutazione, quantitativa e qualitativa, dei molteplici elementi che contribuiscono a definirne l'essenza, affrontandone lo studio con „omogeneità“ scientifica, ovvero non solo con la stessa precisione metrica, ma anche con la stessa efficacia analitica e rappresentativa.

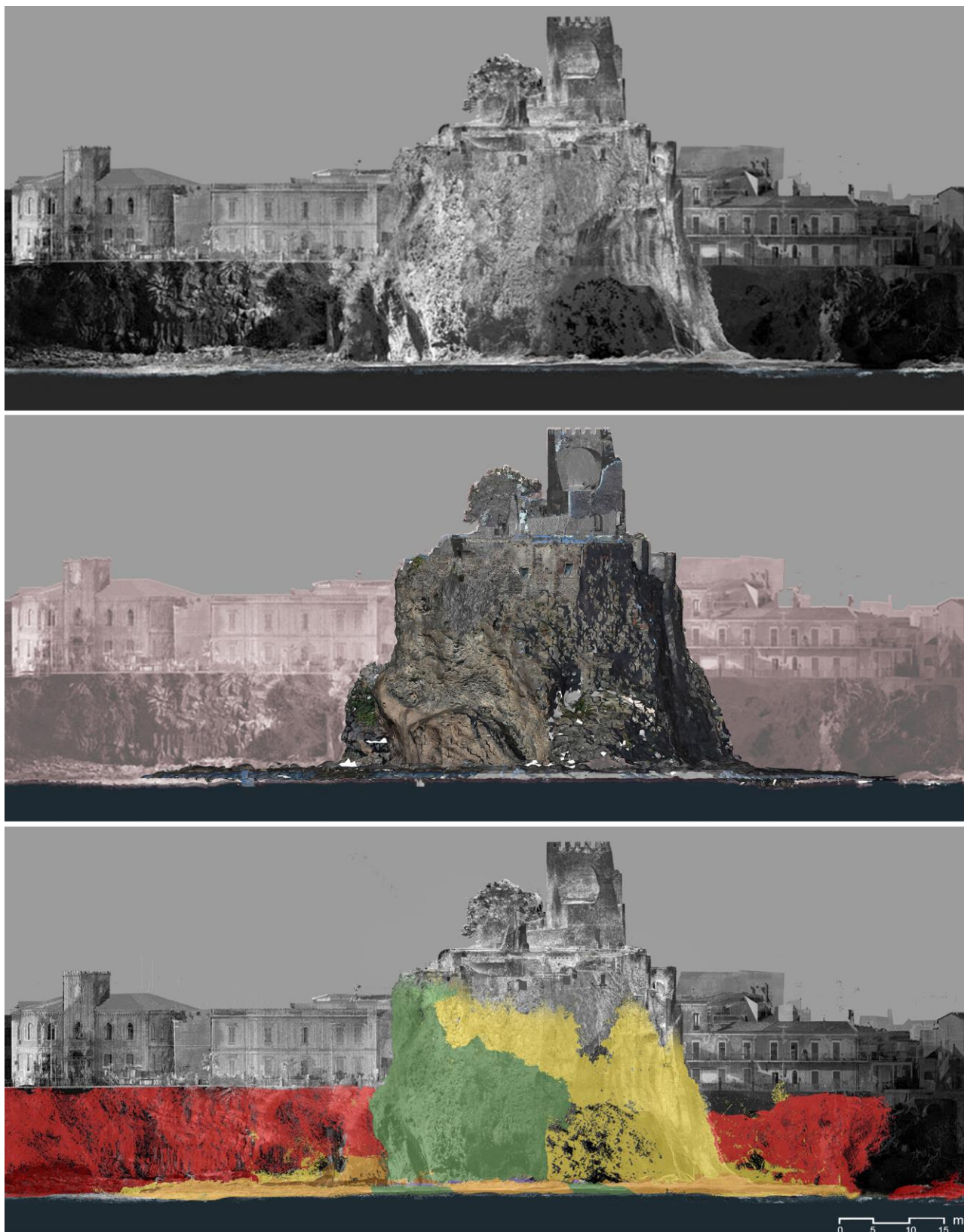


*Fig. 2: Mappa 3D delle tecnologie integrate di rilevamento del territorio.*

*Modello in scala cromatica della nuvola di punti complessiva dell'area emersa e sommersa della Riviera dei Ciclopi e dell'abitato di Aci Castello (Ct). (Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Giuseppe Barbera, Roberto Feo, Sebastiano Giuliano, Vincenzo Pampalone, Salvatore Savarino).*



MARIANGELA LIUZZO, SEBASTIANO GIULIANO



*Fig. 3: Dal tematismo sotteso alla caratterizzazione cromatica. Lettura tonale, materica e geologica del fronte a mare della Rupe di Aci (Ct). (Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Giuseppe Barbera, Roberto Feo, Sebastiano Giuliano, Vincenzo Pampalone, Salvatore Savarino).*



## 1. Dal rilievo integrato alla lettura multisemantica del territorio

La sfida intrapresa nell'utilizzare diverse tecniche di rilevamento e restituzione grafica *in combine* è, in *primis*, nel creare modelli tridimensionali completi, attraverso l'integrazione tra dati provenienti da diversi sensori, riuscendo a sfruttare le potenzialità dei singoli strumenti, valutati in termini di campi di applicazione, di portata e precisione ottimali.

In tale direzione, una fase particolarmente delicata è quella relativa alla gestione dei molteplici *software* e procedure che ogni tecnologia porta a corredo; gestione finalizzata a ricondurre tutti i dati a dei *files* con formati condivisi, in grado di interagire per ottenere modelli tridimensionali che mirano a interpretare fenomeni al contempo di insieme e di dettaglio.

Una gestione dinamica e flessibile di informazioni provenienti da varie fonti - sovrapposte ancorandole ad un condiviso dato geografico e adottando per ciascuna i più consoni sistemi geometrico-proiettivi, livelli di precisione e scale di rappresentazione - è fondamentale per ottenere dei sistemi informativi tridimensionali, scientificamente strutturati e, al contempo, in grado di restituire immagini chiare e di spiccato potenziale divulgativo.

Attraverso la definizione di codici procedurali precisi e condivisi, flessibili ma rigorosi al contempo, mai frutto di meri automatismi tecnologici, la sperimentazione ha, così, provato a dominare i segni - a volte forti e incisivi, altre volte incerti, interrotti, appena accennati o cancellati dal tempo - distintivi dell'opera dell'uomo e della natura, evidenziandone gli intrecci, interpretandone gli equilibri e gli eventuali squilibri.

Un simile modello integrato è da intendersi quale strumento-documento digitale, sempre implementabile nei contenuti e aggiornabile nel tempo, contenente tutte le analisi prodotte ai vari livelli di strutturazione, e facilmente gestibile dalle varie utenze e competenze multidisciplinari interessate all'oggetto indagato.

In tale direzione è evidente il duplice ruolo del Disegno: da una parte le tecniche odierne di rilievo e di rappresentazione tridimensionale forniscono uno strumento critico in grado di analizzare in maniera autonoma aspetti morfologici, metrici, materici e di degrado, fondamentali per la comprensione del fenomeno complesso indagato. Dall'altra, le stesse tecniche agiscono quale strumento efficace di „cooperazione interdisciplinare“ ad elevato gradiente di condivisione, in grado di integrare e rendere esplicite, sulla base del condiviso dato di posizionamento spaziale, letture specialistiche afferenti a saperi diversi.

Tutto l'iter procedurale, a partire dalla raccolta dei dati, è stato sottoposto ad un controllato protocollo di scientificità, che si è esplicitato anche nella fase conclusiva di divulgazione, ritenuta scientifica sia nelle finalità della trasmissione, sia nei presupposti di costruzione del materiale informativo.

## 2. La fruizione per la divulgazione dei dati

Lo studio e la valorizzazione dei nostri territori, intesi come sommatoria di sistemi complessi, necessita di una metodologia di raccolta delle informazioni, facilmente consultabili e implementabili.

Le varie discipline che si occupano dello studio del territorio tendono, purtroppo, a gestire i risultati delle proprie ricerche in maniera autonoma, creando non poche difficoltà nell'interpretazione globale e concatenata degli „aspetti de paesi“.

Lo scopo della ricerca è stato quello di assicurare una metodologia di divulgazione valida ed intuitiva per un pubblico fruitore di non addetti ai lavori e, al contempo, scientificamente

codificata per garantire un elevato grado di rigore tecnico per gli addetti ai lavori, provenienti dai diversi ambiti scientifici.

La necessità di dover convogliare le molteplici discipline del territorio in un unico strumento condivisibile porta all'esigenza di una rappresentazione dinamica dell'oggetto di studio.

Particolare centralità assume, quindi, la base cartografica tridimensionale, intesa come mezzo cardine per la diffusione dei saperi e come base morfometrica su cui inserire tutte le informazioni appartenenti alla scala territoriale.

In tal senso, estremamente allattanti appaiono i Modelli Digitali di Elevazione derivati dai dati dei voli LIDAR: la base georiferita delle nuvole di punti consente di generare modelli territoriali completi a *mesh* triangolari, in grado di riprodurre fedelmente l'articolazione plano-altimetrica delle aree indagate e delle zone adiacenti.

In tal modo, grazie alle possibilità offerte dai più moderni *software* di rappresentazione 3D, è possibile mappare modelli tridimensionali anche con carte tematiche bidimensionali provenienti da singole discipline, con il conseguente vantaggio di una lettura tematica tridimensionale del territorio. Infatti, se nella cartografia tematica tradizionale un segno poteva, in molti casi, solo denunciare una peculiarità sul *topos*, la base cartografica 3D offre altresì la possibilità di quantificare l'entità.

La possibilità di texturizzare la base cartografica 3D rende possibile una lettura multilivello del territorio che, a partire dal comune dato morfometrico e fotografico, si sviluppa in livelli specializzati di conoscenza sempre aggiornabili e implementabili.

Il successivo *step* della ricerca è stato quello di individuare una procedura di comunicazione virtuale delle informazioni raccolte, in grado di garantire la trasmissione chiara dei vari tematismi indagati in un unico strumento ampiamente condivisibile.

Tra le possibilità al momento in commercio, particolare attenzione è stata posta sui formati



Fig. 4: Modello cartografico 3D per la lettura immersiva del territorio. Palazzolo Acreide (Sr) e l'area archeologica di Akrai. (Dati Lidar e Ortofoto metriche, volo ATA 2007-2008 della Regione Sicilia. Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano, Alessandro Russo, Salvatore Savarino).

*PDF 3D*, ritenuti in grado di dare una buona risposta in termini di condivisione: chiunque abbia un personal computer è in grado almeno di leggere un file *pdf*.

Un unico file *pdf* tridimensionale, georiferito, fruibile, interrogabile, misurabile e suddivisibile in livelli tematici è ciò che la sperimentazione ha sviluppato su casi studio caratterizzati da diverse peculiarità paesaggistiche.

Per ciascuno dei casi studio sviluppati, il suddetto formato di documento ha permesso di caricare le varie analisi tematiche in un unico modello navigabile ed interrogabile, associando ad ogni singolo file caricato un corrispondente *layer* tematico di visualizzazione.

Entrando più nello specifico della sperimentazione condotta, tutti i dati sono stati preliminarmente convertiti in formato *obj*, per assicurare la visualizzazione anche dei dati cromatici RGB provenienti dalle carte tematiche. Successivamente sono stati caricati, all'interno del software *PDF3D ReportGen*, in un unico file, che è risultato di facile gestione, anche in termini di pesantezza delle dimensioni.

A partire dall'unico file *PDF3D*, caratterizzato da molteplici livelli semantici, è stato possibile estrarre, attraverso opportune interrogazioni, puntuali coordinate geografiche, profili di sezione, misurazione di volumi, aree e distanze.

### 3. Dalla scala territoriale alla scala di dettaglio

La priorità della ricerca è stata quella di generare un modello integrato di conoscenza del

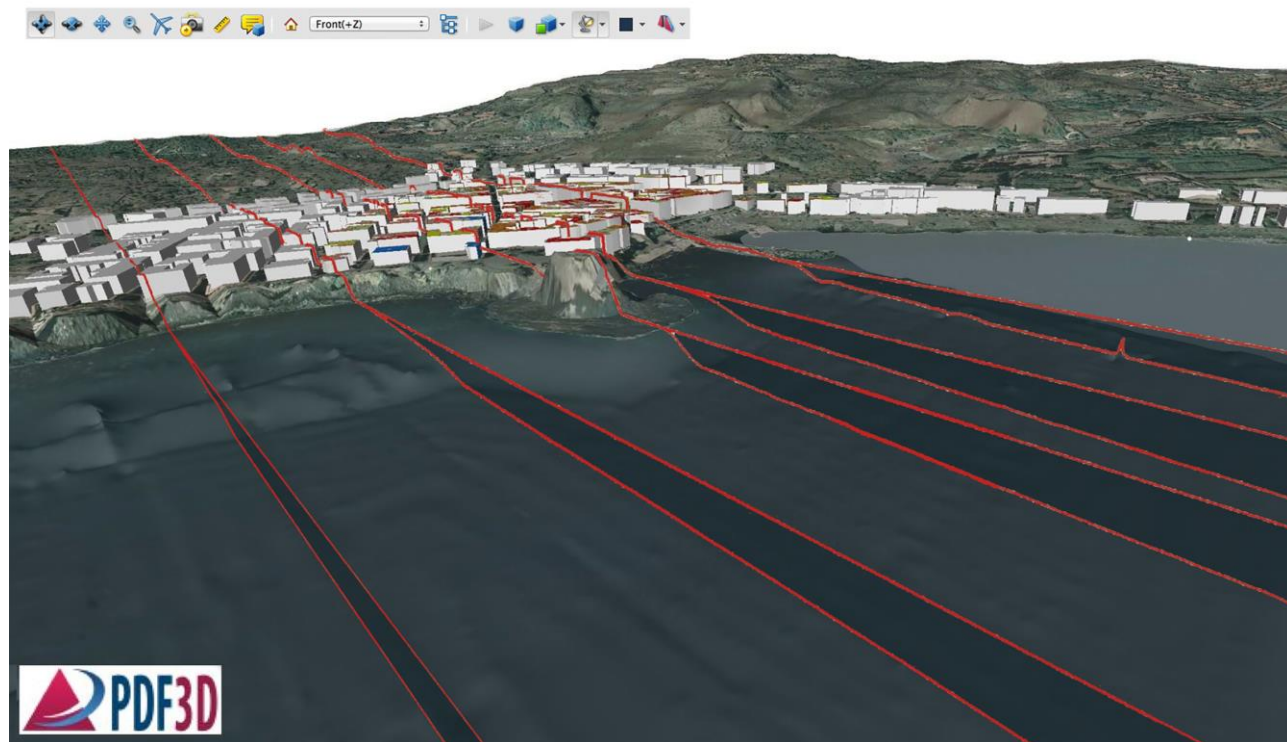


Fig. 5: Documento *PDF3D* per la lettura interattiva del *topos*.

Modello tridimensionale del territorio di Aci Castello (Ct). (Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano, Salvatore Savarino).



territorio, in grado di mantenere caratteristiche di snellezza nella trasmissione delle informazioni, e che offra la possibilità di essere fruito analiticamente, senza soluzione di continuità, tra piccola e grande scala di approfondimento morfometrico e tematico.

Estremamente allettante è apparsa, in tal senso, la possibilità di “sfruttare” ulteriormente le potenzialità del formato *pdf*, sempre implementabile grazie alla possibilità di aggiungere ai punti georiferiti precisi collegamenti ipertestuali, in grado di collegare i vari livelli semantici ad approfondimenti di dettaglio. In tal modo, al singolo *link* è stato possibile collegare sia altri file *pdf 3d*, relativi alla modellazione di dettaglio delle singole emergenze, ad esempio relative a delle singolarità architettoniche, sia materiale storico documentario tradizionale.

Relativamente all’approfondimento del lavoro ad una scala più di dettaglio, altrettanto interessante è sembrata, inoltre, la possibilità di creare collegamenti ipertestuali a idonei *software* di visualizzazione interattiva di nuvole di punti e foto sferiche provenienti dalle scansioni laser 3D di dettaglio, in grado di garantire una consultazione agevole ed *open source*, ma allo stesso tempo una efficace classificazione e descrizione dei singoli beni che insistono sul territorio.

Proprio grazie all’integrazione del modello a nuvola di punti e delle foto sferiche è possibile analizzare simbioticamente, in un unico modello tridimensionale, sia aspetti del *topos* rilevato che aspetti del paesaggio circostante; i primi tesi a descrivere rigorosamente l’apparato morfologico, i secondi, invece, a narrare caratteri e peculiarità dell’*inscindibile unicum*.



Fig. 6: Lettura del rapporto immersivo tra oggetto e topos.

Modello integrato nuvola di punti e foto sferica del Teatro di Akrai, Palazzolo Acreide (Sr). (Gruppo di ricerca: Mariangela Liuzzo, Sebastiano Giuliano, Alessandro Russo, Salvatore Savarino).

Nello specifico, attraverso il software *Leica Cyclone Publisher* ed il relativo visualizzatore panoramico *open source Tru View*, è stato possibile consentire una visualizzazione autonoma del sito virtuale ad utenti in grado di avvicinarsi e spostarsi all'interno della nuvola di punti, estraendo le coordinate 3D reali e misurando con precisione le distanze, secondo una esperienza immersiva a partire dai numerosi punti-stazione da cui il laser scanner terrestre ha acquisito i dati di scansione [Mingucci et al. 2013].

Anche in questo caso, inoltre, la possibilità di aggiungere *link* ipertestuali sulle nuvole di punti ha contribuito ad implementare, alla scala di dettaglio, la mole di informazioni sul contesto indagato.

La possibilità di aggiungere altro materiale documentario, anch'esso di carattere multidisciplinare, favorisce il processo di consultazione integrata delle conoscenze inerenti gli aspetti del territorio.

La fase conclusiva della sperimentazione, ancora in fase di test, consiste nel caricamento sulla piattaforma *web*, oggi in grado di garantire la più ampia e democratica divulgazione degli esiti del lavoro di ricerca.

In tale direzione, particolare attenzione è stata posta sulla dimensione dei modelli generati alle varie scale di approfondimento. In particolare, alla scala di dettaglio, nonostante le notevoli dimensioni dei *files* nativi generati da *Publisher*, il software di visualizzazione *Leica TruView*, sfruttando le potenzialità dello *streaming* su piattaforma *web*, permette, mediante un *link* ipertestuale *html*, una agevole fruizione in remoto di tale modello a nuvole di punti e foto sferiche.

## Conclusioni

Obiettivo della sperimentazione - avviata in seno alle attività del Laboratorio di Rilievo e Rappresentazione dell'Università Kore di Enna - è stato riuscire ad affinare metodologie integrate in grado di trasformare gli strumenti di rilievo e rappresentazione a nostra disposizione in una potente arma unica – cognitiva, interpretativa e divulgativa – atta alla lettura multisemantica del territorio e capace di riconoscerne e segnalarne, con efficacia, elementi di valore e di fragilità.

In tale direzione è stato necessario mettere a punto una serie mirata di modelli del territorio, secondo un graduale ed interrelato processo di approfondimento di scala, che possa condurre alla formulazione di un documento unico di identità del territorio, sempre consultabile ed implementabile di informazioni inerenti i vari „*aspetti de paesi*”.

Il fine auspicato è duplice: da una parte condividere, con gli organi che agiscono sull'assetto del territorio, uno strumento concreto di controllo e orientamento dei cambiamenti, dall'altra, facilitare, anche attraverso appositi, ormai diffusissimi, applicativi *web*, nuove forme di fruizione sensibile, informata e culturalmente orientata, con evidenti possibilità di ricadute anche economiche per gli enti e le attività che gravitano attorno al bene territorio.

Si ritiene, infatti, che questo possa essere un primo passo fondamentale per innescare adeguate strategie di azione per il ristabilimento degli equilibri perduti dei numerosi assetti territoriali che oggi rischiano di essere irreversibilmente compromessi e che, invece, rappresentano una risorsa inestimabile da trasferire alle future generazioni.



## Bibliografia

- ABATE, D., FURINI, G., MIGLIORI, S., PIERATTINI, S. (2011). Project photofly: new 3D modelling online web scene (case studies and assessments). In *3D-ARCH 2011. Proceedings of the 4<sup>th</sup> ISPRS International Workshop. 3D virtual reconstruction and visualization of complex architectures*. Trento.
- BARTOLOMEI, C. (2011). Strutturazione dell'A.I.M. [Archivio informativo multimediale] per il progetto. In *DISEGNARECON*, n° 4(7).
- BERTOCCI, S., PARRINELLO, S. (2015). *Digital survey and documentation of the archaeological and architectural sites. UNESCO world heritage list*. Hershey: Edifir.
- BIANCHINI, C., IPPOLITO, A., BARTOLOMEI, C. (2015). The surveying and representation process applied to architecture: non-contact methods for the documentation of cultural heritage. In BRUSAPORCI, S. (a cura di), *Handbook of Research on Emerging Digital Tools for Architectural Surveying, Modeling, and Representation*. Hershey: IGI Global.
- BRUSAPORCI, S. (2015). On Visual Computing for Architectural Heritage. In BRUSAPORCI, S. (a cura di). *Handbook of Research on Emerging Digital Tools for Architectural Surveying, Modeling, and Representation*. Hershey, PA: IGI Global.
- BRUSAPORCI, S. (a cura di) (2010). *Sistemi informativi integrati per la tutela la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano*. Roma: Gangemi editore.
- BRUSAPORCI, S. (a cura di) (2013). *Modelli complessi per il patrimonio architettonico-urbano*. Roma: Gangemi editore.
- CHIAVONI, E., FILIPPA, M. (2011). *Metodologie integrate per il rilievo, il disegno, la modellazione dell'architettura e della città*. Roma: Gangemi editore.
- EDELMAN, D. (2011). Sviluppo e utilizzo di un sistema per l'archiviazione, la revisione e il deposito di tesi elettroniche e dissertazioni destinato alle Università. In *DISEGNARECON*, n° 4(7).
- GARAGNANI, S., MINGUCCI, R. (2011). Informative Archives for architectural renovation. In CHIARELLA, M., TOSELLO, M. E. (a cura di). *SIGraDI Cultura aumentada 2011*, XV Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica Digital. Santa Fe, Argentina.
- IPPOLITO, A., BARTOLOMEI, C. (2014). La gestione del dato di rilievo attraverso software open source: il sistema delle porte bolognesi. In GIANDEBIAGGI, P., VERNIZZI, C. (a cura di). *Italian Survey & International Experience*. Roma: Gangemi Editore.
- KORAMAZ, T. K., GÜLERSOY, N. Z. (2011). Indagine sull'utilizzo delle tecniche di visualizzazione 2D e 3D che rappresentano il cambiamento del paesaggio urbano storico. In *DISEGNARECON*, n°4(7), pp. 30-41.
- TAIBI, G., VALENTI, R., LIUZZO, M. (2015). Exploring and interpreting the landscape using technological innovative systems. In GAMBARDELLA, C. (a cura di). *XIII International forum Le Vie dei Mercanti, Heritage and Technology Mind Knowledge Experience*. Napoli: La Scuola di Pitagora Editrice, pp. 293 - 301.
- MESCHINI, A. (2011). Tecnologie digitali e comunicazione dei beni culturali. Stato dell'arte e prospettive di sviluppo. In *DISEGNARECON*, n°4(8).
- MINGUCCI, R., CIPRIANI, L., BARTOLOMEI, C., MANFREDINI, A.M., GARAGNANI, S. (2013). Modellazione integrata per la gestione del progetto di restauro. In BRUSAPORCI, S. (a cura di). *Modelli complessi per la gestione del patrimonio architettonico-urbano*. Roma: Gangemi editore.
- REMONDINO, F. (2011). Heritage Recording and 3D Modeling with Photogrammetry and 3D Scanning. In *Remote Sensing*, vol. 3.
- REMONDINO, F. (2011). Rilievo e modellazione 3D di siti e architetture complesse. In *DISEGNARECON*, n° 4(8).

## Note

Mariangela Liuzzo è autrice dell'Introduzione, del Paragrafo 1 e delle Conclusioni.  
Sebastiano Giuliano è autore dei Paragrafi 2 e 3.

## ***La città ricostruita: lo spazio virtuale a servizio della lettura dei tessuti urbani non più esistenti***

*The city "reconstructed": virtual space in the reading of vanished urban fabric*

**DANIELE CALISI, MARIA GRAZIA CIANCI, FRANCESCA GEREMIA**

Università degli Studi Roma Tre

### **Abstract**

*In our cities we often see lacerated districts, lacking their historical framework. How would these parts of the city would appear without the losses? This case study concerns the demolition of the Alexandrine district of Rome in the 1930s, for the exposure of the Imperial Fora. These actions created a problematic urban space which has never been truly resolved.*

*Three different levels of reconstruction have been defined: philological, based on extensive documentation, meaning a fully documented 3D model; a second 3D model based on interpretation of incomplete documentation; a third hypothetical level, achieved through on-site recording and typological reconstruction.*

*The virtual recomposition of the Alexandrine is a complex study involving many disciplinary sectors (urban, architectural, archaeological) and is clearly of great importance to the full understanding of the deep changes that affected the area, and for documentation of the artistic and architectural losses.*

### **Parole chiave**

Ricostruzione virtuale, Quartiere Alessandrino, Demolizioni fasciste, Realtà virtuale, Modellazione 3D  
Virtual Reconstruction, Alessandrino district, '30 years demolition, Virtual Reality, 3D Modelling

### **Introduzione**

Nel suo divenire storico la città di Roma è stata ritratta e rappresentata da viaggiatori, artisti, architetti che da punti di vista diversi, con tecniche di rappresentazione varie hanno contribuito a narrarne e descriverne la morfologia. Al racconto iconografico si è poi fin dalle origini associato il racconto scritto, le cronache ed i documenti descrittivi concorrono alla composizione di immagini che si sedimentano anch'esse a definire ed articolare la complessità dei contesti urbani. La percezione che abbiamo dei luoghi è funzione della nostra esperienza conoscitiva dei medesimi. L'immagine che uno spazio urbano ci restituisce - ma questo si può similmente affermare per qualsiasi luogo - non si esaurisce nella sua evidenza formale, si compone nella nostra mente insieme con le altre immagini che dello stesso sito conosciamo, con le relative descrizioni, con gli avvenimenti che ci è noto essere li accaduti, in sostanza con la storia del luogo che appartiene alla nostra conoscenza: è una esperienza individuale, autonoma, soggettiva. Analogamente le immagini che ci provengono dal passato sono comunque, in qualche modo, filtrate dalle singole interpretazioni artistiche, esse ci trasferiscono la percezione dell'autore, i significati che questi attribuiva al soggetto e che intendeva trasmettere.

La conoscenza della struttura urbana passa attraverso la rilettura delle narrazioni storiche ma anche attraverso l'analisi del processo storico evolutivo, della successione di

stratificazioni che dapprima hanno generato e poi modellato, plasmato, trasformato il tessuto urbano storico sino alla sua definizione attuale. Ed è solo tramite un processo cognitivo approfondito che si può giungere alla comprensione dei contenuti e dei significati di un determinato contesto urbano, e quindi all'espressione di un giudizio di valore.

Gli attuali strumenti di rappresentazione, dispongono di potenzialità di comunicazione che vanno oltre la realizzazione di immagini statiche della sola apparenza formale, essi offrono l'opportunità di ricomporre e mettere insieme la pluralità di informazioni disponibili ampliando le possibilità di accesso alla conoscenza.

### **1. L'area di via dei Fori Imperiali**

Quanto premesso assume un carattere di particolare importanza quando ci si confronta con tessuti urbani estremamente complessi. L'attuale definizione spaziale dell'area dei Fori Imperiali, caratterizzata dal rettilineo stradale della via dell'Impero, offre allo sguardo lo scenario dei resti archeologici disposti come quinte sceniche ai lati della via la quale inquadra – con una visuale del tutto inedita sino ad allora - da un lato la mole del Colosseo, dall'altro l'invaso di piazza Venezia; su essa affacciano, muti di significato, i vecchi edifici del rione Monti - della Suburra per l'esattezza - alcuni ancora con gli evidenti segni della mutilazione subita a causa dello sventramento attuato in epoca fascista. Indubbiamente un luogo di non facile comprensione, seppur di indiscutibile fascino. Non è affatto semplice rileggere quale doveva essere l'articolazione spaziale dei recinti forensi, la loro reale conformazione: la loro originaria geometria giace al di sotto della quota moderna che si sovrappone ad essa con andamento del tutto estraneo alle preesistenze.

Lungo ciò che rimane della rinascimentale via Alessandrina sono riemersi alcuni resti di edifici medievali e rinascimentali che se restituiscono senso al tracciato viario, contribuiscono però ad occultare le rovine imperiali. Le due chiese dedicate alla Madonna, oggi affacciano su ciò che rimane della basilica Ulpia, ma certo non si offrono più come fondali di prospettive stradali così come dappprincipio erano state concepite.

I Fori repubblicani e quelli Imperiali restano enucleati dal tessuto storico, ad ovest, la via di San Teodoro, la via dei Fienili e quella della Consolazione terminano su una recinzione al posto di esaurirsi sul campo Vaccino come accadeva un tempo; ad est, la trama urbana della Suburra, oltre ad essere stata squarciata dall'apertura di via Cavour, è stata poi recisa nelle sue più intime relazioni con lo scomparso quartiere Alessandrino. I luoghi che prima avevano assunto il ruolo di cerniere: piazza delle Carrette, piazza del Grillo, l'arco dei Pantani, risultano essere, quando superstiti, estraniati dall'attuale sistema urbano.

Restituire significato a queste relazioni, comprendere il perché delle situazioni correnti per poterle eventualmente anche ripensare, riconnettere i tessuti ai diversi livelli consente di ampliare e rendere lucida la nostra percezione e completare una immagine che oggi non risulta esaustiva.

### **2. La ricomposizione del quartiere Alessandrino attraverso la ricerca storica**

Attraverso la ricerca storica e bibliografica, la sistematizzazione e l'analisi del materiale archivistico-documentario, cartografico ed iconografico esistente è possibile giungere alla individuazione, al riconoscimento ed alla documentazione delle identità passate relative ai singoli edifici ed agli ambienti urbani significativamente trasformati.



Figg. 1-2: L'area di via dei Fori Imperiali, stato di fatto e sovrapposizione del Catasto Gregoriano.

Si può ricomporre l'immagine del patrimonio storico architettonico che nel corso del tempo, a partire dal medioevo e sistematicamente in epoca rinascimentale, si era sovrapposto alle strutture imperiali.

L'immagine che si intende rappresentare è quella immediatamente precedente le demolizioni.

La ricerca di archivio trova esiti positivi nei fondi conservati presso l'Archivio Storico Capitolino, in particolare sono essenziali e talvolta molto espliciti i documenti del Titolo 54 che documentano le richieste di concessione edilizia descrivendo anche graficamente lo stato *ante-operam* e quello di progetto, unitamente a questi i documenti del fondo Ispettorato Edilizio e non ultimi, quelli relativi alle varie voci di Piano Regolatore.

Sono molto utili anche le fotografie conservate presso il Museo di Roma, recentemente pubblicate<sup>1</sup> in maniera esaustiva [Leone - Margiotta - Betti - D'Amelio 2007; Leone - Margiotta - Betti - D'Amelio 2009].

Alla documentazione archivistica si associano poi le informazioni contenute nel Catasto Gregoriano nella versione aggiornata del 1871 perché descrittivo dello stato più prossimo alle demolizioni ed utile a colmare le lacune documentarie con l'interpretazione architettonica dei tipi edilizi, in analogia con quelli già rilevati e analizzati presenti nelle aree limitrofe.

Le fonti reperite vengono archiviate uniformando la schedatura ai protocolli già messi a punto per la redazione del sistema informativo geografico *descriptio Romae web-gis* cui questo lavoro si collega andando a predisporre materiale finalizzato allo sviluppo ed ampliamento dello strumento già disponibile *on-line*.

Allo scopo di ricomporre la fisionomia del tessuto urbano scomparso le fonti vengono poi trascritte; la trascrizione di tutte le informazioni grafiche contenute nella documentazione storico-archivistica richiede inevitabilmente un lavoro di analisi e di interpretazione, similmente al lavoro di traduzione infatti, l'operazione non può risolversi in una traduzione esclusivamente "letterale" del testo, ma occorre talvolta compiere scelte linguistiche finalizzate a trasporre il significato delle parole.

### **3. La digitalizzazione della documentazione d'archivio**

Se si confronta una aerofotogrammetria dell'area dei Fori di Roma com'è oggi con la planimetria del Catasto Gregoriano appare evidente quanto fosse estesa l'area di intervento e le demolizioni realizzate.

La documentazione, non sempre completa e esaustiva, è stata suddivisa in base all'organizzazione particellare del Catasto Gregoriano, le cui planimetrie sono state prese a riferimento per creare un collage delle lucidature dei vari edifici.

La prima fase di digitalizzazione dei documenti di archivio ha fatto emergere problematiche inerenti i rilievi dell'epoca degli edifici, molto spesso nelle loro proporzioni di ingombro planimetrico e pertanto non del tutto aderenti con le particelle catastali individuate nel Gregoriano, con conseguenti incongruenze nella posizione e inclinazione dei muri di spina o dei muri portanti.

Nel Catasto Gregoriano, inoltre, le particelle sono rappresentate anche con le rispettive corti interne che non coincidono praticamente mai con quelle dei rilievi e delle planimetrie interne, con conseguenti problematiche anche sulle stesse partizioni dei setti divisorii, ma anche di quelli portanti.

L'unico documento scientificamente valido a testimonianza dell'aggregazione delle particelle tra loro è il Gregoriano, pertanto si è scelto di deformare le planimetrie lucidate e adattarle nel modo più coerente possibile agli isolati del catasto, senza snaturare l'impianto originale degli edifici, evitando deformazioni lungo direzioni singole, per permettere l'affiancamento di più planimetrie.

In questo modo l'intero isolato digitalizzato avrebbe combaciato con quello sul Gregoriano. Infine tutto il lavoro svolto per permettere una quasi perfetta aderenza tra le due planimetrie sopracitate, era anche indispensabile calibrare anche i prospetti, qualora fossero presenti, digitalizzati, proporzionati e modificati in modo coerente con i cambiamenti applicati alle piante degli edifici (Fig. 3).

Poiché in molti dei palazzi per cui si è trovata la documentazione archivistica, era presente la sola planimetria al piano terreno si è creduto opportuno lavorare su due binari paralleli: da una parte le planimetrie, dall'altra i prospetti che, seppur non perfettamente allineabili con le relative piante, sono invece la base per la ricostruzione tridimensionale. Infatti per la ricostruzione tridimensionale è preferibile seguire le indicazioni in prospettiva (in cui si trovano più informazioni sulle modanature, le cornici, portoni e finiture).

Nel caso invece non fossero presenti documenti di archivio che rappresentassero i prospetti degli edifici, questi sono stati ricostruiti proprio partendo dalle piante le cui informazioni dimensionali e il posizionamento delle buature ha permesso di creare quanto meno uno schema di prospetto.

Per cornici, marcapiani e le altre modanature usualmente presenti nell'edilizia storica si è fatto affidamento alla pratica comune dell'epoca dettata dai trattati storici ed anche per analogie tipologiche.

Infine esistono molti casi in cui la documentazione archivistica è del tutto assente, e le uniche informazioni disponibili sono quelle desunte dal Catasto Gregoriano e dai corrispondenti brogliardi. Questi sono i casi più complicati e in cui l'interpretazione per la ricostruzione virtuale è un elemento fondamentale. Al momento le particelle senza documentazione sono state rappresentate semplicemente come volumi, in attesa di elaborazioni nel prossimo futuro, che ne determinino l'aspetto formale in base al confronto tipologico e grazie agli studi di Caniggia e di altri suoi colleghi che hanno analizzato le casistiche abitative di Roma.





Fig. 3: Il processo di lucidatura digitale dei documenti di archivio, e montaggio sulla base del Catasto Gregoriano.

Il lavoro di ricostruzione virtuale degli isolati prima degli sventramenti è risultato complesso e meticoloso e, congruentemente con la digitalizzazione 2D già descritta, su più gradi di dettaglio architettonico.

Un modellazione tridimensionale di dettaglio, ad una scala 1:50, per tutti gli edifici che avevano una esaustiva documentazione, in modo da poter mostrare l'aspetto verosimilmente più prossimo alla realtà, la relazione tra edifici prospicienti, l'assetto dei fronti stradali, i rapporti tra pieni e vuoti e di conseguenza anche il sistema viario che è andato perso.

Tuttavia anche il dettaglio della documentazione archivistica è variabile, relativamente al professionista che seguì rilievi e progetti, pertanto anche quando la documentazione risulta completa possono esserci lacune nella rappresentazione: disegni di prospetti con indicazione delle sole bucaure senza informazioni su cornici, marcapiani o modanature.

In questi casi abbiamo preferito non aggiungere modanature troppo complesse e a gusto e interpretazione del tutto soggettiva, ma limitare le aggiunte a marcapiani o cornici molto semplici sulla base volumetrica scaturita dalla documentazione (Fig. 4).

Altro elemento da dover scegliere, ai fini della rappresentazione, è la possibile modellazione delle partizioni interne: del tutto inutile e non apprezzabile per una navigabilità dello spazio urbano solo da strada, ma comunque e probabilmente necessaria.

La visibilità degli attacchi a terra, cioè delle planimetrie urbane ai piani terra, è sicuramente utile e necessaria per lo studio della città storica. Una rappresentazione tridimensionale in oggetto non è stata mai realizzata, ed è sicuramente più apprezzabile dei soli 2D.

La modellazione degli interni si sarebbe apprezzata solamente sezionando con un piano



*Fig. 4: Il modello tridimensionale renderizzato dell'isolato in oggetto prospiciente Piazza di Colonna Traina: alcuni edifici, per i quali si aveva la completa documentazione, hanno un dettaglio molto maggiore.*

*Fig. 5: Una porzione del modello tridimensionale con dettagli fino alla scala 1:50, e il 3D degli interni degli edifici, nei casi in cui si sono trovate le planimetrie interne.*

orizzontale tutto il complesso ma avremmo raggiunto un peso eccessivo del modello 3D. Pertanto la soluzione migliore è stata di eseguire due modelli distinti, uno per l'aspetto formale urbano nella sua componente esteriore ed un secondo per la rappresentazione degli interni ai piani terra. Qualora la documentazione dell'edificio fosse mancante di tale planimetria abbiamo utilizzato la pianta esistente più vicina al piano terra.

Ovviamente questo ha portato ad una rappresentazione non convenzionale, ma comunque utile, in cui il piano sezione degli edifici non è sempre lo stesso, ma varia a seconda dei casi: un palazzo potrebbe essere sezionato al piano terra, e il suo adiacente invece al quarto piano (Fig. 5).

#### **4. La ricostruzione virtuale**

Tuttavia, anche se può sembrare strano, il vero problema, ancora da ben sviluppare, riguarda l'orografia in contesti storici: sebbene esistano delle planimetrie d'epoca in cui gli autori annotavano alcune quote altimetriche (Come per esempio i taccuini dei rilievi di

Giovanni Battista Nolli nel 1748) non esistevano strumentazioni precise come quelle attuali, pertanto non possiamo sapere quanto dette quote possano essere attendibili.

Ulteriore aggravante risiede nel fatto che i tessuti storici sono profondamente complessi, con sovrapposizioni millenarie, e conseguentemente anche l'orografia di queste aree si è evoluta, modificata e stratificata.

In particolar modo la zona dei Fori Imperiali e Romani è ricca di livelli differenti di lettura corrispondenti alle varie epoche storiche. La costruzione di Via dell'Impero ha da una parte demolito l'intero quartiere Alessandrino livellando il suolo ad una quota quasi costante, dall'altra ha riportato alla luce i resti archeologici ad una quota molto più bassa e corrispondente, in alcuni casi, alle cantine degli edifici in quella zona. Tale sventramento ha anche, con uno sforzo oltremisura, eliminato la Velia, la collina che per secoli aveva diviso il Colosseo dalla zona dei Fori: Via dell'Impero doveva scorrere rettilinea a piana, secondo i progetti di grandezza mussoliniani, e ciò che era di intralcio venne demolito senza rimorso.

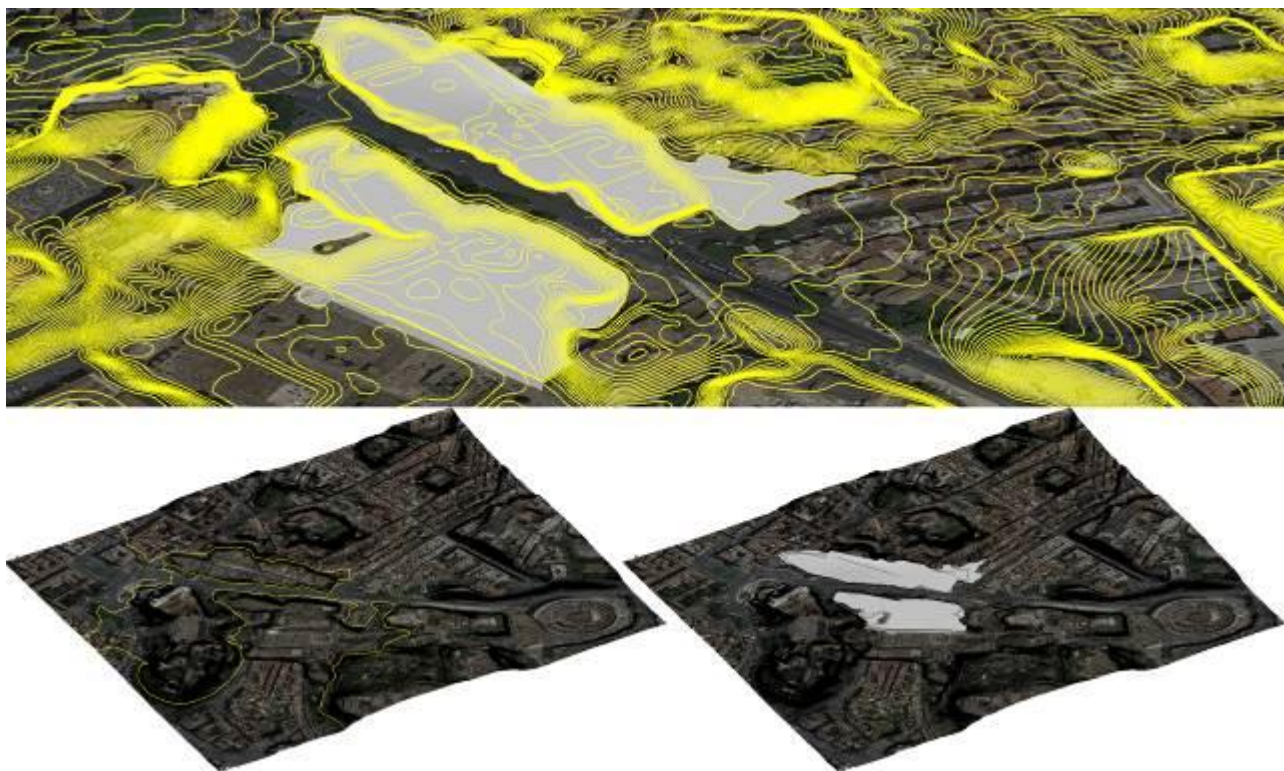
Inoltre gli scavi archeologici degli ultimi due decenni hanno riportato alla luce sempre più resti romani in prossimità delle già presenti zone scavate e in corrispondenza dei giardini progettati nel '32.

Tra le planimetrie più attendibili, per la ricerca delle quote altimetriche, c'è senza dubbio quella del Lanciani. Tuttavia le quote indicate sono molto distanti tra loro ed è necessario applicare una interpolazione troppo spinta tra due punti altimetrici. Quello che si crea è una mesh di triangoli su cui poter applicare un drappo adattivo, per poter avere un terreno più soffice. Tuttavia questa prima ipotesi di ricostruzione ha in seguito messo in evidenza molti problemi: in molti casi gli edifici non potevano essere posizionati in maniera esatta a causa di incongruenze tra le linee di terra (anche con pendenza) recuperate dalla documentazione di archivio e il terreno stesso.

Attualmente si sta lavorando ad un nuovo terreno, più dettagliato e maggiormente verosimile. Innanzitutto abbiamo cercato in rete dei DEM di dettaglio nell'area di Roma ma senza risultati positivi. I DEM territoriali recuperati riguardano aree molto più ampie che non garantivano un buon dettaglio nella piccola area dei Fori Imperiali.

La ricostruzione in dettaglio è stata fatta montando più pezzi del terreno georeferenziato di Google Earth, attraverso SketchUP, per poi esportare il modello 3D in Rhinoceros, con anche la mappa texture. L'esigenza di lavorare ancora sul terreno ottenuto nasce dal fatto che ovviamente G-Earth fornisce lo stato attuale dell'area comprensiva di tutti gli scavi eseguiti anche ultimamente. Inoltre, va comunque fatto notare, che esistono incongruenze con il terreno reale perché spesso il software crea una superficie prendendo in considerazione anche l'edificato: è evidente che questo provoca innalzamenti repentini quando ci sono edifici molto alti rispetto a quelli adiacenti. Esempio emblematico riguarda il Vittoriano che con la sua mole genera forme di terreno che quasi si adattano alle sue forme, ed è evidente l'errore del software. Tuttavia l'area di interesse per la ricostruzione risulta precisa e veritiera ma da sottoporre ad aggiustamenti per eliminare i vuoti creati dagli scavi e creare un piano continuo.

A questo scopo è utile, nella modellazione tridimensionale, adattare una superficie drappo al terreno mesh di Google Earth e lavorare su di essa più facilmente essendo parametrica (NURBS): su essa è possibile eseguire delle curve di livello che sezionano il drappo e permettono di avere una base bidimensionale su cui lavorare per le debite modifiche.



*Fig. 6: Modellazione tridimensionale del terreno, individuazione delle curve di livello ogni 50cm, e creazione delle superfici di chiusura delle aree degli scavi archeologici.*

Per una maggior precisione le curve di livello sono state realizzate ogni cinquanta centimetri. Questa operazione ha permesso di limitare con una sola curva di livello l'area degli scavi dei fori imperiali. Tale curva è stata però spezzata e rettificata in corrispondenza della Via Alessandrina: gli edifici su di essa avevano un doppio affaccio, sia sulla via che verso i Mercati di Traiano. Il Catasto gregoriano è stato utile nel riconoscere quali fossero i profili degli edifici, il loro volume e come appoggiava direttamente sulle sostruzioni archeologiche.

Determinata la polilinea è stato possibile tagliare il drappo attraverso, e creare una superficie di tamponamento quasi complanare (Fig. 6). Di maggiore difficoltà invece è la situazione dei Fori Romani, i cui scavi sono iniziati a partire dalla seconda metà dell'800 e per cui esiste una documentazione incompleta e non esaustiva.

Le quote altimetriche per questa area sono ancora misteriose e necessitano di uno studio più approfondito. Attualmente si è deciso di modellare il suolo della sola zona interessata dal quartiere Alessandrino, prendendo come riferimento una serie di immagini in cui sono visibili i lotti interessati e la strada in quota frapposta tra essi e la zona degli scavi. Il procedimento utilizzato per la realizzazione della superficie è lo stesso descritto per i Fori Imperiali (Fig. 7). Il modello tridimensionale dell'edificio è stato inserito poi nel terreno così realizzato. La ricostruzione è ancora in atto e sarà oggetto di migliorie e aggiustamenti in virtù anche di nuovi documenti di archivio visionabili.



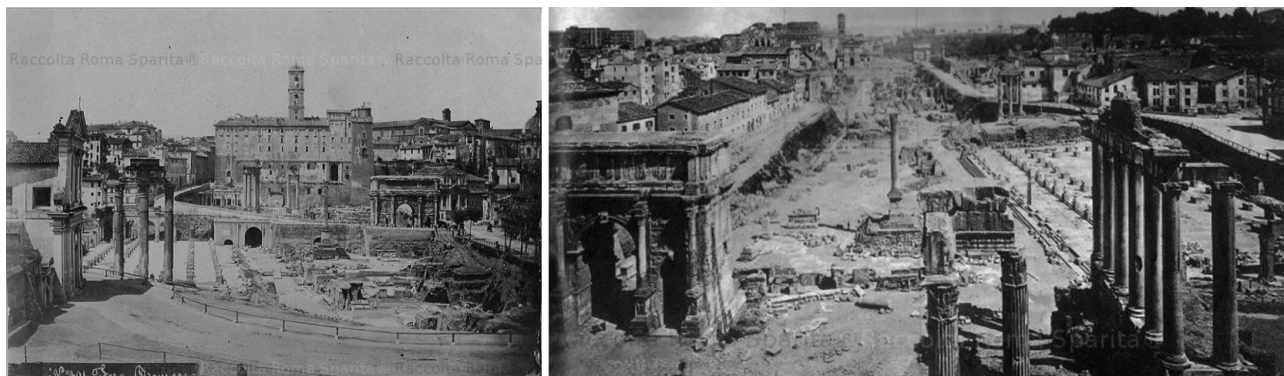


Fig. 7: Fotografie storiche dell'area dei fori romani. È evidente il dislivello tra il limite del quartiere Alessandrino e la zona archeologica. (Fonte Roma Sparita)

## Conclusioni

Già è stato fatto cenno alla diffusione Web Gis dei dati archivistici, che tuttavia poco hanno a che fare con la realtà virtuale. Per anni lo scoglio maggiore per la pubblicazione del modello tridimensionale era l'eccessivo peso del file, difficilmente gestibile da una piattaforma informatizzata on line.

Le soluzioni apportabili avrebbero o portato ad una frammentazione del modello completo o, in seconda ipotesi, ad una perdita di dettaglio nella modellazione applicabile scendendo di scala di rappresentazione o (soluzione forse ancora peggiore) ad una suddivisione in mesh molto bassa.

L'idea di scomporre il modello 3D è anche affascinante, immaginando di poter consultare nel sito di Descriptio Romae non solo i documenti di archivio di una singola particella catastale, ma anche il suo modello tridimensionale per apprezzarne le fattezze in maniera più chiara e comprensibile.

Immaginare invece di diminuire il dettaglio degli edifici ricostruiti è contro la nostra volontà e impegno di ricreare virtualmente la sensazione di percorrenza del quartiere Alessandrino, prevedendo quindi una verosimiglianza ai documenti archivistici nella scala 1:50.

Gli ultimi sviluppi tecnologici sul digitale ci hanno fornito l'idea di una soluzione alternativa e probabilmente più funzionale ai nostri scopi.

Da anni il motore grafico Unreal Engine si sta facendo strada nella rappresentazione in Realtime, sarebbe a dire una renderizzazione in tempo reale del modello 3d. il software Open Source permette di importare tutto il quartiere Alessandrino nella piattaforma, dopo aver debitamente sistemato l'esportazione in Mesh da Rhinoceros per aggiustare l'applicazione delle texture in UVW Mapping. Un'operazione alquanto complessa ma necessaria per il buon risultato della renderizzazione in tempo reale in Unreal Engine 4.

Il modello tridimensionale risulta così navigabile in prima persona, come un videogioco di ruolo. L'utente non avrà vincoli di navigabilità per le strade del quartiere Alessandrino e guardare in alto per vedere i piani alti degli edifici. L'illuminazione sarà coerente con i valori di longitudine e latitudine di Roma (Fig. 8).

La piattaforma così impostata potrà essere utilizzata da chiunque e siamo sicuri che susciterà interesse, curiosità e empatia nel poter scegliere in prima persona come orientarsi e dove dirigersi.



DANIELE CALISI, MARIA GRAZIA CIANCI, FRANCESCA GEREMIA

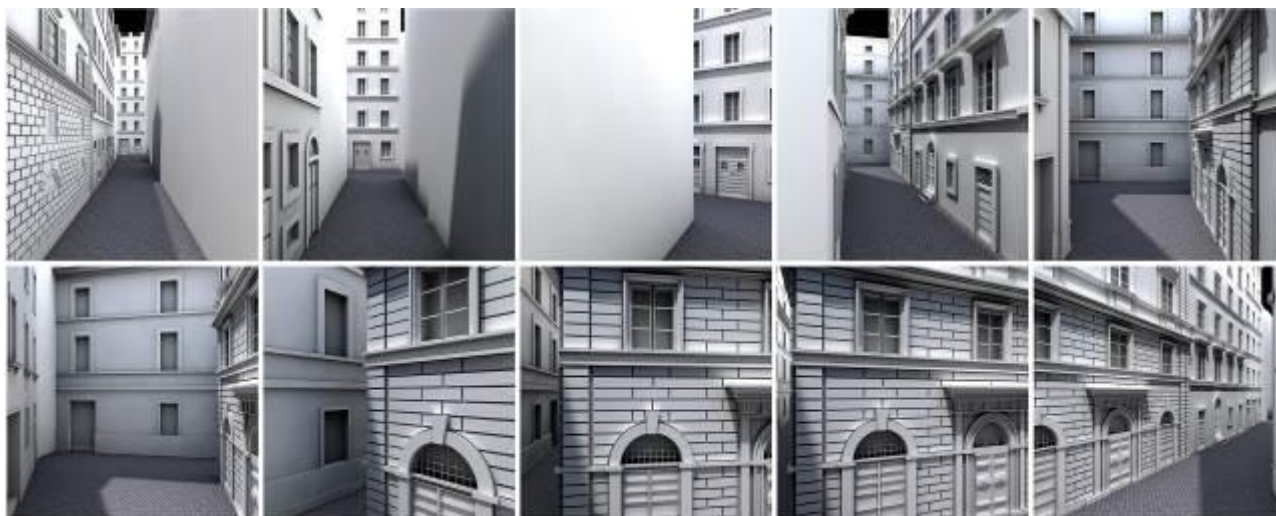


Fig. 8: il modello 3D navigato in prima persona in realtà aumentata con renderizzazione in tempo reale.

## Bibliografia

- DI MARCO, F. (2003). *La via Cavour attraverso i quartieri dei Pantani e della Suburra*. In *Via Cavour, una strada della nuova Roma*, a cura di CUCCIA, G., Roma: Palombi Editori.
- ERCOLINO, M.G. (2013). *La città negata. Il Campo Carleo al Foro Traiano: genesi, crescita e distruzione*, Roma-Città di Castello: Ginevra Benitovoglio EditoriA.
- Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (2015), a cura di FRANCIOSINI, L. - CASADEI, C., Roma: Mancosueditore.
- Fori Imperiali. demolizioni e scavi. fotografie 1924/1940* (2007) a cura di LEONE, R. - MARGIOTTA, A. - BETTI, F. - D'AMELIO A.M., Milano: Mondadori Electa.
- La città assente: la via Alessandrina ai Fori Imperiali* (2006), a cura di TOSCANO - B. MAGGIARI, M., Roma: Agorà.
- Via dell'Impero. demolizioni e scavi. fotografie 1930/1943* (2009), a cura di LEONE, R. - MARGIOTTA, A. - BETTI, F. - D'AMELIO A.M., Milano: Mondadori Electa.

## Note

Daniele Calisi è autore del paragrafo 4 e delle Conclusioni. Maria Grazia Cianci è autrice del Paragrafo3. Francesca Geremia è autrice dell'Introduzione e dei Paragrafi 1 e 2.

## *Le fonti della storia e le nuove tecnologie: il Catasto Rabbini nell'era delle ICT* *Historic sources and the new technologies: the "Catasto Rabbini" in the digital era*

**MARILENA DI PRIMA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*An interdisciplinary approach to the historical study of a city requires consideration of the dynamics and complexity of the "plot" of events and relationships leading to the various transformations. The reconstruction of urban transformations can be based on spatial analysis of the archival sources, in a manner permitting comparative reading of information about different fields. This approach is possible through the development and application of computer technologies. In researching urban history, the use of GIS developed on the basis of historic maps allows reconsideration of specific phenomena, in spatial and temporal distribution. Among the sources of extraordinary importance are the historical cadastral maps. The current paper illustrates the research in progress on the "Catasto Rabbini" (Turin, 1855-1870), which is remarkable both for the quantity and quality of data and the new and challenging perspectives proposed.*

### **Parole chiave**

Catasto Rabbini, progetto di conoscenza, contenuto metrico, risorsa condivisa

Catasto Rabbini, metric content, shared resource, historical maps

### **Introduzione**

Gli studi di storia urbana, oggi sono sempre più rivolti ad approcci di tipo interdisciplinare, volti ad analizzare con efficacia la trama di eventi e relazioni, anche immateriali, che hanno portato alle trasformazioni della sua struttura edilizia, amministrativa e sociale. In questo senso le possibili ricostruzioni delle evoluzioni della città possono essere effettuate basandosi su analisi spaziali delle fonti d'archivio che consentono una lettura comparata di informazioni riguardanti ambiti diversi. Questo approccio, come documentato dagli ultimi progressi scientifici nel campo, è reso possibile dallo sviluppo e dall'uso di tecnologie digitali che consentono di gestire grandi quantità di dati, di integrarli e soprattutto di condividerli. A tal proposito, nell'ambito della storia urbana, l'impiego sempre più frequente di sistemi informativi territoriali sviluppati su cartografia storica consente di considerare alcuni specifici eventi nella loro distribuzione spaziale ma anche temporale.

Nel panorama delle fonti per la storia, riconosciuto l'incomparabile valore che rivestono nel progetto di conoscenza siano esse materiali e/o documentarie, di grande importanza sono gli strumenti fiscali, e tra questi meritano particolare attenzione i Catasti.

I fondi catastali storici sono composti spesso da differenti tipologie di documenti: mappe, libri catastali, descrizioni, registri delle mutazioni di proprietà; l'utilizzo corretto necessita anzitutto la conoscenza dei contesti culturali di riferimento e le modalità tecniche e giuridiche con le quali la documentazione è stata prodotta ed una attenta lettura dei dati [Ricci Massabò 1980, 1190-1197].

Il contributo presenta i tratti di uno studio in corso sul Catasto Rabbini – dal nome del suo ideatore - inteso quale *Catastazione generale ed uniforme delle provincie di Terraferma*, fonte straordinaria per la quantità e la qualità dei dati e per le stimolanti sfide che propone. La ricerca, a partire dallo studio del contesto storico nel quale è maturato, della figura di Antonio Rabbini nel suo ruolo di Direttore Capo dell'Ufficio del Catasto, dei suoi scritti, delle innovazioni da lui portate nel campo del rilevamento, attraverso gli strumenti che l'era digitale ci mette a disposizione, si pone quale obiettivo la costruzione di una piattaforma integrata per la corretta gestione e condivisione dei dati al fine di consentire letture diacroniche e sincroniche sulla città in continua trasformazione determinanti per la comprensione del suo stato attuale e soprattutto per la programmazione del suo futuro.

### **1. La Catastazione generale ed uniforme delle provincie di Terraferma: un lungo iter**

Lo Stato sabaudo, come noto, ha una lunga tradizione in materia di catasti. Già dal 1696 Vittorio Amedeo II aveva indirizzato la sua azione di riforma, tra le altre, a favorire una più equa redistribuzione del carico fiscale attraverso la misurazione generale dello Stato. Il catasto settecentesco sabaudo si configura come innovativo, superando le precedenti impostazioni e passando dal sistema di registrazione delle denunce dei singoli possessori alla rilevazione ed analisi diretta del territorio; ai solo documenti descrittivi si sostituiscono rappresentazioni geometriche particellari dei terreni con misure e stime basate su perizie analitiche[Ricci Massabò 1983, 63]. Nel quadro dei numerosi studi relativi allo Stato sabaudo, i catasti rappresentano una materia molto discussa ed indagata; si ricordano in questa sede a tal proposito gli scritti di C. Roggero, I. Ricci Massabò, M. Carassi, C. Devoti, C. Castiglione, F. Rosso.

L'approvazione della Legge n. 914 del 4 giugno 1855 per la *catastazione generale ed uniforme delle provincie di Terraferma* si inserisce, quale l'ultimo passo, all'interno di un complesso e lungo iter parlamentare che dalla Restaurazione interessò la classe politica e amministrativa dello Stato.

Le esigenze di una perequazione dei tributi determina a partire dal 1818 studi e progetti per una nuova catastazione del territorio quale strumento di controllo fiscale. L'operazione non ebbe seguito; alcuni Comuni, pertanto, onde superare l'incertezza nella contribuzione, provvedono a redigere, in proprio, un catasto che chiarisca situazioni patrimoniali mutate e copra vuoti di documentazione circa la conoscenza della base imponibile [Ricci Massabò 1983, 80]. Torino, dotato del solo catasto per masse di coltura, affidò agli abili fratelli Alberto e Andrea Gatti l'incarico di redigere, e poi di revisionare, un nuovo catasto della città tra il 1817 e il 1820.

Con Regio Brevetto del 28 gennaio 1845 veniva istituita una prima «*Commissione presso la Regia Segreteria di Stato delle Finanze per la formazione di un Progetto di generale catastazione secondo un sistema uniforme*» che portò alla redazione di un progetto di regolamento in tre distinti titoli relativi alle attribuzioni del personale dell'ufficio catastale, ai metodi per la misura parcellare e alle norme per le stime di terreni e fabbricati, oltre ad una serie di studi sui tributi e sui catasti settecenteschi. Sospesi i lavori già nel marzo del 1846, solo nell'aprile 1850 una seconda commissione fu incaricata di continuare i lavori della precedente e di estendere gli analoghi progetti, indicando i mezzi di esequimento (...) di proporre i mezzi coi quali si potesse opportunamente far concorrere fin d'ora in via provvisoria al tributo prediale le proprietà che ne vanno indebitamente esenti, e migliorare in qualsivoglia altro modo interinale il sistema del tributo summenzionato [Dalmazzo 1859, 6].

Dei due progetti di legge presentati all'esame del Consiglio di Stato fu approvato solo quello relativo alla stima provvisoria dei fabbricati. Ancora nel 1852, nell'intento di risolvere le molte questioni aperte, furono redatti tre nuovi progetti di legge, riguardanti rispettivamente l'aumento di 25 centesimi per lira sull'imposta prediale, la stima provvisoria dei terreni, la formazione del catasto stabile. Il lungo esame della Commissione parlamentare si concluse con parere positivo circa lo schema di legge per il catasto, con alcune modifiche, e il rigetto degli altri. Presentato alla Camera dei Deputati nella tornata del 2 gennaio 1854, il progetto per il nuovo catasto fu rimandato alla valutazione della commissione incaricata che, solo nel novembre dello stesso anno, presentava la sua relazione proponendone l'adozione. La complicata discussione occupò ben tredici sedute dal 18 dicembre 1854 al 4 gennaio 1855, infine il progetto fu approvato e presentato al Senato e, ottenuta la sanzione sovrana, divenne legge con data 4 giugno 1855 n. 914.

Il nuovo sistema catastale stabiliva cinque ordini di operazioni: l'accertamento dei beni - da eseguirsi mediante la misura parcellare con la intestazione ai proprietari e l'indicazione della qualità e destinazione - la determinazione della rendita netta, gli eventuali reclami dei possessori, attuazione e conservazione del catasto.

Le operazioni, secondo questi principi, erano quindi destinate a dare al regno di Sardegna un catasto geometrico-particellare moderno, al passo coi progressi tecnici della topografia, finalizzato al raggiungimento del passaggio, più volte auspicato, da un'imposta di ripartimento per contingenti comunali ad una imposta di quotità. [Briante 2007, 85].

## 2. Le scuole censuarie, le tecniche e gli strumenti del rilevamento

Fin dal 1853 venne costituito, presso il Ministero delle Finanze, l'Ufficio del Catasto al quale si demandarono i lavori preparatori riguardanti la catastazione generale dello Stato; la direzione fu affidata ad Antonio Rabbini, geometra, membro della commissione catastale e protagonista indiscusso di tutta l'operazione. La formazione di tecnici e periti di nuova generazione è, nell'idea del Direttore Capo, alla base della riuscita della grandiosa opera; a tal proposito, il Rabbini propose ed organizzò un corso pubblico di insegnamento censuario con un vasto programma approvato dal ministro Cavour e avviato nel gennaio del 1854. Le lezioni, relative alle tre fasi di formazione, attuazione e conservazione del catasto, comprendevano nozioni teoriche e pratiche di accertamento catastale, geometria e trigonometria, metodi di misura ed estimo e furono affidate rispettivamente a Rabbini, a Pietro Mya e a Giuseppe Borio, entrambi applicati tecnici dell'ufficio. Importanza non secondaria si riconosce ai testi che ciascuno diede alle stampe. I volumi *Dell'accertamento catastale, dell'attuazione e conservazione del catasto* [Rabbini, 1855], *Lezioni di geodesia elementare per servire di norma al rilevamento catastale* [Mya, 1854], *Prelezioni - Del Catasto e del suo ordinamento* [Borio, 1854] rappresentano straordinari strumenti didattici che riflettono la grande personalità degli autori e nei quali sono espressi con precisione e rigore i concetti alla base dell'intera impresa. Per la prima volta venivano codificati con puntualità il sistema di rilevamento, il segno grafico, il linguaggio tecnico, i simboli, le tecniche di utilizzo degli strumenti. Accanto alla parte teorica da svolgersi in aula il corso comprendeva esercitazioni pratiche in campagna con l'intento di formare la professionalità dei misuratori sul campo.

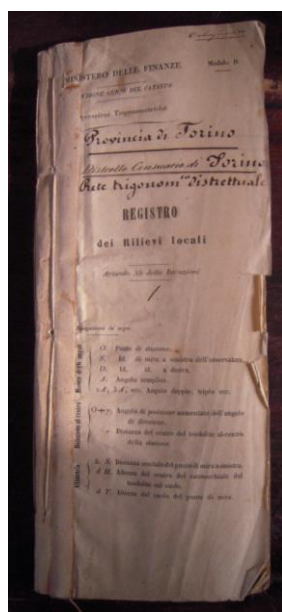
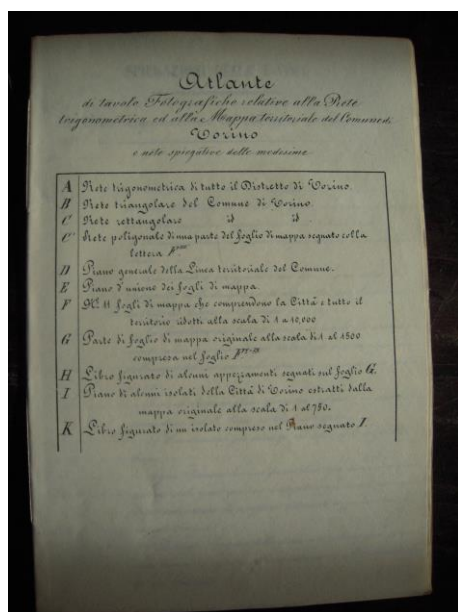
La tecnica proposta per il rilevamento dell'esatta posizione e configurazione delle linee divisorie dei Comuni, delle proprietà e dei singoli appezzamenti, molto studiata, discussa e

MARILENA DI PRIMA

difesa dal Rabbini<sup>2</sup> [Massabò Ricci, Carassi 1991, 115-116], prevedeva l'utilizzo di reti trigonometriche e del metodo degli allineamenti diretti collegati ai punti trigonometrici:

il mezzo più efficace, più speditivo, più economico e più esatto (...) quello di rilevare i piani facendo precedere in ciascun comune una rete trigonometrica composta di triangoli (...) coordinando tutti i punti trigonometrici ad una meridiana o ad una perpendicolare, e poscia, collegandosi direttamente ai lati dei triangoli col mezzo degli allineamenti, procedere mediante la misura diretta del rilevamento parcellare [Rabbini, 1855, 55].

Tale operazione consisteva nel determinare la posizione di punti trigonometrici mediante triangolazioni appoggiate a basi misurate direttamente sul terreno, che costituivano le reti di prima e seconda categoria. Le reti di prima categoria coprivano con una serie continua di triangoli la superficie di un *distretto censuario* – composto da dieci comuni con superficie media totale di circa 18.330 m - in collegamento con i lavori eseguiti dal Reale Corpo di Stato Maggiore. Le reti di seconda categoria si appoggiavano ai lati dei triangoli di prima categoria per determinare, attraverso lo spezzettamento con triangoli minori, i



Punti	Distanze dalla	
	Trigonometrica	Terrestre
1. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
2. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
3. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
4. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
5. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
6. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
7. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
8. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
9. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
10. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
11. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
12. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
13. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
14. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
15. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
16. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
17. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
18. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
19. Punt. di Torino	1111,11	1111,11
20. Punt. di Torino	1111,11	1111,11

Fig. 1: AST, Archivio Rabbini, Carte d'Ufficio, Carte preparatorie, relazioni ecc, , m.5, *Atlante di tavole Fotografiche relative alla Rete trigonometrica ed alla Mappa territoriale del Comune di Torino e note spiegative della medesima*.

Fig. 2: AST, Archivio Rabbini, Carte d'Ufficio, Carte preparatorie, relazioni ecc, , m.5, f. 65 *Stato delle coordinate rettangolari dei punti trigonometrici che servirono di base al rilevamento parcellare della Città e del territorio di Torino, estratto*.

Fig. 3: AST, Archivio Rabbini, Catasto Rabbini. Operazioni Trigonometriche. Circondario di Torino. Torino Distretto m. 118/1, Ministero delle Finanze, Direzione Gen.le del Catasto, Operazioni trigonometriche, Provincia di Torino, Distretto censuario di Torino, rete trigonm.ca distrettuale, Registro dei rilievi locali, Articolo 55 delle Istruzioni, estratto.



punti secondari che in ciascun comune erano necessari per il rilievo parcellare eseguito poi tramite misura diretta attraverso il metodo degli allineamenti. In tutti i casi dove, per accidentalità o suddivisioni del terreno, l'applicazione di questo metodo risultava difficoltoso Rabbini proponeva l'uso della *tavoletta pretoriana*.

L'andamento degli allineamenti, le misure (...), i modi di collegamento di quelli coi punti trigonometrici, la figura dimostrativa di ogni singolo appezzamento e di tutti gli oggetti che devono rilevarsi, (...) tutte le misure prese sul terreno per determinare o stabilire cotali figure, saranno registrati sopra apposito quaderno detto dei *rilievi locali*, il quale (...) servirà di base per la costruzione geometrica della figura, soddisferà (...) che le quote numeriche rilevate sul terreno saranno conservate in appositi registri catastali [Rabbini, 1855, 8].

Le mappe originali, a china bruna per il disegno e campiture ad acquerello rosso per l'edificato, sono redatte con una grande varietà di scale, generalmente 1:5000, 1:1000 per territori particolarmente frazionati fino alla scala 1:500 per gli abitati e restituiscono graficamente il rilievo completo degli insediamenti e del territorio. Accanto a queste il corpus documentario prodotto è costituito da matrici e sommarioni che riportano informazioni sui proprietari dei beni-fondi, libri figurati nei quali si trova il rilievo a grande scala degli edifici, numerosi quaderni di campagna che restituiscono calcoli, disegni e notazioni a matita che saranno poi tradotti sulle mappe originali.

Una numerosa serie di *Istruzioni del Direttore Capo dell'Ufficio del Catasto* e di *Istruzioni Ministeriali*, oltre ai testi integrativi redatti da Rabbini, fornivano veri e propri "manuali" sul modo di procedere alla costruzione delle reti, alla misura di angoli e distanze, alle operazioni di tavolo etc.

Altro aspetto moderno e rivoluzionario scaturito dalla perspicacia di Antonio Rabbini fu l'impiego della fotografia come tecnica per la riduzione in scala minore delle grandi mappe originali disegnate a grande scala. Questo sistema, indagato nei suoi caratteri peculiari e reso noto dagli studi di Alfonso Bogge, garantiva rapidità e precisione di restituzione oltre alla, non secondaria per importanza, riproducibilità del prodotto cartografico [Bogge 1987, 147-175; Defabiani 2013, 354].

La grande macchina di preparazione messa in atto dall'Ufficio guidato dallo spirito pragmatico di Antonio Rabbini, consentì il 6 giugno 1855, dopo solo due giorni dalla promulgazione della legge sul catasto, l'inizio delle operazioni nel circondario di Torino con la creazione delle reti trigonometriche, estese mano a mano ai circondari fino ad allora privi di catasto quali l'Ossola, Pallanza, Valsesia, Novara, Lomellina e toccando nel 1858 anche Susa e Pinerolo. Successivamente si intrapresero i lavori per il rilevamento parcellare del territorio al quale si affiancavano i lavori di tavolo dei disegnatori, di chi effettuava i calcoli e costruiva le mappe originali e via di seguito le altre operazioni.

La fase relativa alla stima non fu mai intrapresa a causa della sospensione graduale di tutte le operazioni dopo l'Unità. Le numerose difficoltà dovute alle nuove metodologie, al costo elevato delle operazioni, alle esigenze di un nuovo strumento catastale a carattere nazionale diedero arresto all'impresa e nel 1870 le operazioni furono definitivamente sospese.

### 3. Il prodotto digitale: da strumento fiscale a risorsa condivisa

La duplice struttura dei catasti geometrici-particellari, la componente grafica da un lato e dall'altro il carattere descrittivo, permette l'analisi e l'integrazione tra i dati attraverso le

MARILENA DI PRIMA

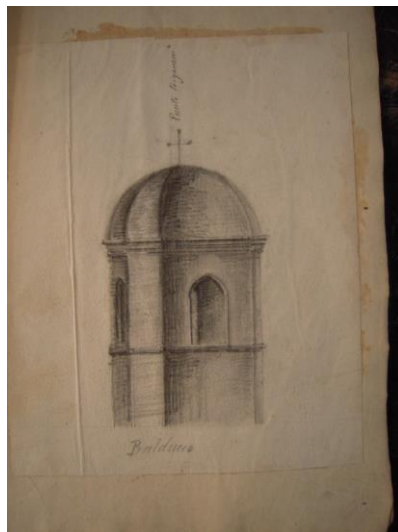
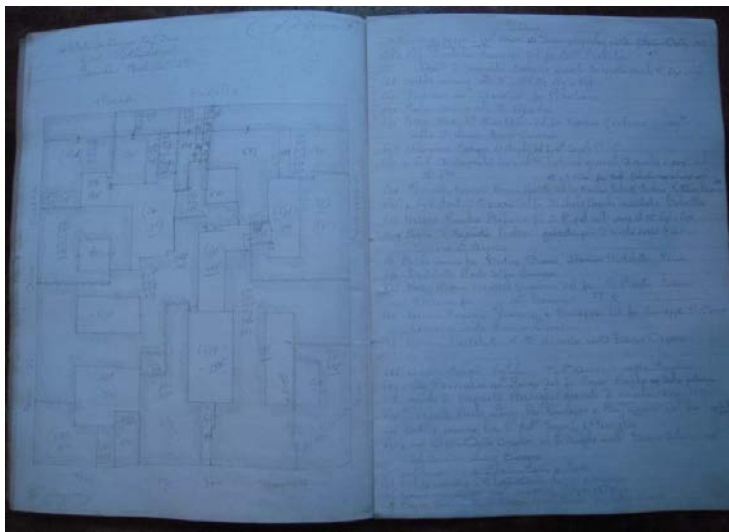


Fig. 4: AST, Archivio Rabbini, Catasto Rabbini. Libri di campagna, m. 118, Comune di Torino, Rilevamento Parcellare, Quaderno n. 9 delle Indicazioni Locali, Correggiari Vittorio, estratto.

Fig. 5: AST, Archivio Rabbini, Catasto Rabbini. Operazioni Trigonometriche. Circondario di Torino. Torino Distretto m. 118/2, Ministero delle Finanze, Direzione Gen.le del Catasto, Operazioni trigonometriche, Provincia di Torino, Distretto censuario di Torino, Catasto Rabbini, Quaderno delle monografie XI, estratto.

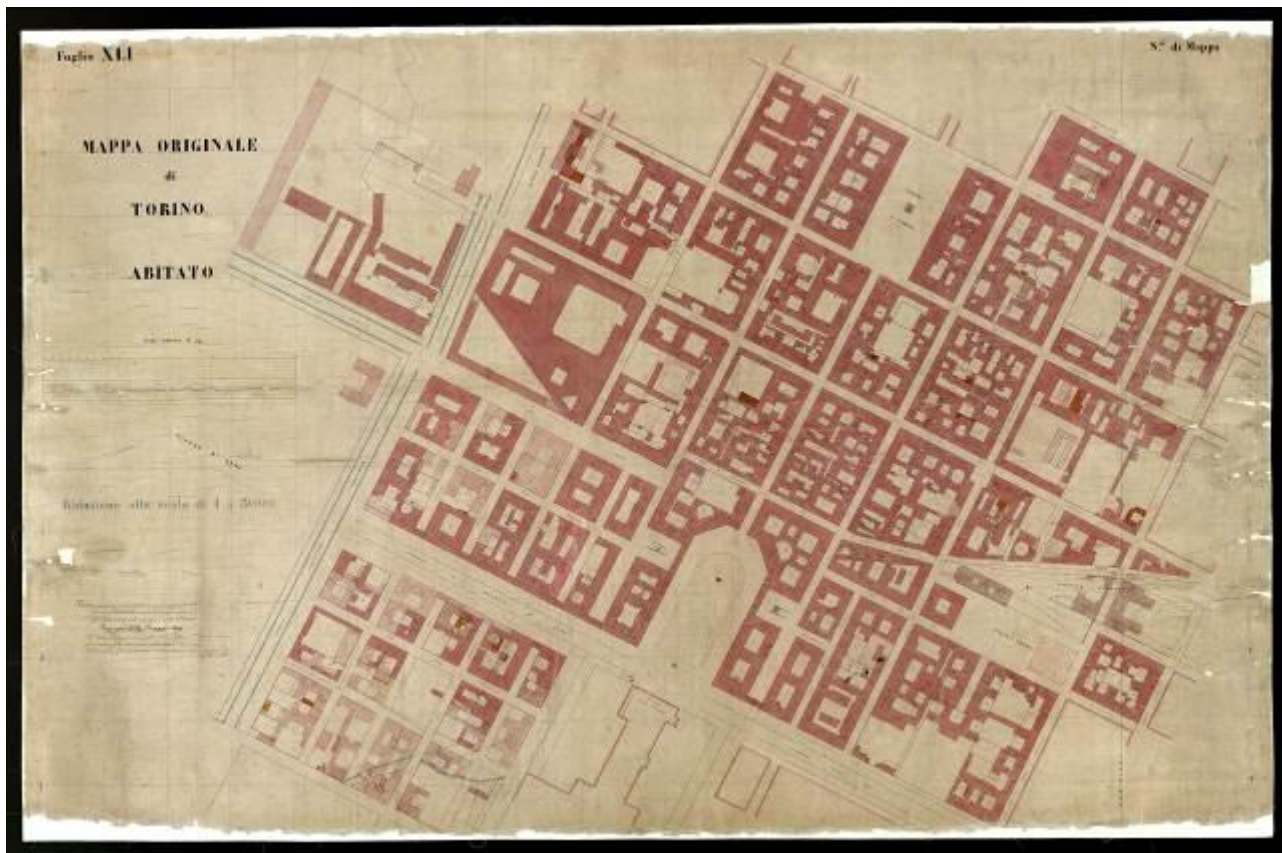


Fig. 6: Mappa originale di Torino. Abitato. Scala metrica 1:750 . 1866. AST, Catasto Rabbini. Circondario di Torino. Comune di Torino. Foglio XLI.

potenzialità che le nuove tecnologie mettono a disposizione. L'utilizzo sempre più ampio della tecnologia GIS negli studi di tipo storico ha portato alla digitalizzazione e georeferenziazione di un gran numero di mappe storiche; questa - ossia l'assegnazione di coordinate geografiche alla fonte cartografica - è un'operazione molto complessa e richiede anzitutto la valutazione delle caratteristiche della fonte al fine di determinare possibili cause di errori sistematici o meno [Campana 2003]. In questi studi, spesso, gli aspetti relativi alla topografia e alle tecniche del rilevamento sono considerati in maniera marginale.

La ricerca in corso sul Catasto Rabbini mira, tra gli altri obiettivi, a valutare la precisione e l'accuratezza metrica delle mappe, analisi possibile attraverso lo studio del corpus documentario accessorio e relativo alle operazioni di misura pervenuto nella sua completezza grazie alla metodica e rigida organizzazione dell'Ufficio del Catasto sotto la sempre attenta direzione del Rabbini.

L'organizzazione strutturata dei dati raccolti e verificati in database di facile consultazione, implementabili e integrabili, è il primo passo che permette di mettere in relazione i dati rilevati dal terreno, le tecniche utilizzate e, non meno importante, la componente sociale nell'ottica di adottare una «prospettiva spaziale» [Lelo 2003,193]. La scelta di georeferenziare la rete trigonometrica permetterà di effettuare una ulteriore verifica del rigore scientifico del metodo con il quale le operazioni di rilevamento vennero eseguite.

La possibilità di correggere gli eventuali errori rilevati e di effettuare confronti e sovrapposizioni con la cartografia attuale, l'integrazione attraverso dati e documenti di altra natura permetterà inoltre di effettuare ipotesi di analisi anche sul piano tridimensionale effettuabili attraverso modelli GIS 3D e consentire letture e confronti sulla città di ieri e di oggi.

## Conclusioni

Benchè mai attivato il Catasto Rabbini costituì una base fondamentale per la formazione del nuovo catasto dello Stato. Le innovazioni portate dal Rabbini nelle ideologie, nei metodi e nei procedimenti costituiscono un momento storico di assoluta rilevanza. L'utilizzo delle più moderne tecniche, con un adeguato approccio metodologico ed una impostazione corretta della ricerca, che integrano le analisi effettuate ad elaborazioni grafiche georiferite rendono possibili interrogazioni complesse e la realizzazione di cartografie tematiche nuove in grado di rappresentare, nel tempo e nello spazio, una mole straordinaria di dati altrimenti indisponibili attraverso i tradizionali metodi di analisi. La trasposizione dei documenti storici in *metafonte*, ovvero in fonti storiche digitalizzate associate ad apparati strutturati e immediatamente condivisibili, li trasforma in risorse in grado di restituire una «fotografia temporale» spazio/tempo e sviluppare nuove forme di narrazione e rappresentazione dei fenomeni legati alla città e al territorio.

## Bibliografia

BOGGE A. (1988), *Antonio Rabbini, il Catasto cavouriano del 1855 e l'uso della fotografia per la riproduzione delle mappe* in Centro Studi Piemontesi ( a cura di), *Piemonte Risorgimentale. Studi in onore di Carlo Pischetta nel suo settantesimo compleanno*, Centro studi piemontesi, Torino.

BORIO G.( 1854), *Del Catasto e del suo ordinamento. Prelezioni del professore Giuseppe Borio seguite dal programma delle scuole censuarie*, Torino, Stamperia Reale.

MARILENA DI PRIMA

- BRIANTE P.(2008), *Appunti per un atlante delle fonti catastali in territorio sabauda* in LONGHI A. (a cura di) *Catasti e Territori, L'analisi dei catasti storici per l'interpretazione del paesaggio e per il governo del territorio*, Firenze, Alinea.
- BUCCARO A. (2008), *Les cadastres italiens avant et après l'unité* in BOURILLON F., CLERGEOT P., VIVIER N. (dir.) *De l'estime au cadastre en Europe. Les systèmes cadastraux aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Colloque des 20 et 21 janvier 2005, Comité pour l'histoire Economique et Financière de la France, Parigi
- CADINU M. (2013) a cura di *I catasti e la storia dei luoghi*, Storia dell'Urbanistica - Anno XXXI - Terza serie 4/2012, Roma Edizioni Kappa.
- COMBA R., SERENO P. (2002) a cura di, *Rappresentare uno Stato. Carte e cartografi degli stati sabaudi. Dal XVI al XVIII secolo*, vol I, Torino, Umberto Allemandi & C.
- COMOLI MANDRACCI V. (1983), *Torino*, Roma- Bari Editori, Laterza.
- DEFABIANI V. (2013), *Uno strumento nuovo: il Catasto Rabbini (1855-1870) e la sua estensione parziale al Piemonte* in CADINU M. (a cura di) *I catasti e la storia dei luoghi*, Storia dell'Urbanistica - Anno XXXI - Terza serie 4/2012, Edizioni Kappa, Roma.
- LELO K.(2003), *GIS e storia urbana* in MORELLI R, SONNINO E., TRAVAGLINI C (a cura di), *I territori di Roma*, Roma, Università La Sapienza.
- LONGHI A. (2008) a cura di, *Catasti e Territori, L'analisi dei catasti storici per l'interpretazione del paesaggio e per il governo del territorio*, Firenze, Alinea.
- MYA P. (1854), *Lezioni di Geodesia Elementare per servire di norma al rilevamento catastale lette da Pietro Mya nelle Scuole Censuarie istituite dal Ministero delle Finanze*, Torino, Stamperia Reale,
- PANZERI M., FARRUGGIA A. (2009) *Fonti, metafonti e GIS per l'indagine della struttura storica del territorio*, Torino Celid.
- RABBINI A. (1855), *Dell'accertamento catastale, dell'attuazione e della conservazione del catasto. Sunto delle lezioni lette da Antonio Rabbini Direttore Capo dell'Ufficio del Catasto alle Scuole Censuarie istituite in Torino dal Ministero delle Finanze*, Torino, Stamperia Reale.
- RICCI MASSABÒ I. (1983) *I catasti piemontesi dei secoli XVIII e XIX da strumento di politica fiscale a documento per la 'lettura' del territorio* in MASSABÒ RICCI, I. *Lezioni di metodologia della ricerca storica (fonti archivistiche e bibliografiche)*, Torino, Celid.
- RICCI MASSABÒ I., CARASSI M. (1991), *Appunti e ricerche di Alfonso Bogge sul catasto cavouriano del 1855* in PISCHEDDA C., CAROLI P. (a cura di) *L'Agricoltura nel Piemonte dell'800: atti del seminario in memoria di Alfonso Bogge* (Torino, 2 dicembre 1989), Collana storica "Piemonte 1748-1861", Torino, Centro studi piemontesi.
- ROGGERO C. (2008) *I catasti: fonte storica per il progetto di conoscenza territoriale* in LONGHI A. (a cura di) *Catasti e Territori, L'analisi dei catasti storici per l'interpretazione del paesaggio e per il governo del territorio*, Firenze, Alinea.
- ROGGERO BARDELLI C. (1996), *Fonti catastali sabaude: l'editto di Carlo Emanuele III per la perequazione generale de' tributi del Piemonte (5 maggio 1731)* in MARINO A., *La figura della città. I catasti storici in Italia, Collana del Dipartimento di Architettura e analisi della città mediterranea*. Università degli Studi di Reggio Calabria. 6/1996 Icaro (quaderni) Gangemi Editore.
- TAMBORRINO R. (2014) a cura di, *Digital urban history : telling the history of the city in the age of the ICT revolution*, Roma, CROMA.

## Note

<sup>1</sup> Determinazione del Presidente del Consiglio dei Ministri, Ministro delle Finanze del 25 agosto 1853.

<sup>2</sup> Memoria del geometra Rabbini, Direttore Capo dell'Ufficio del Catasto, al Signor Ministro delle Finanze riguardo ad alcune divergenze insorte nell'Ufficio circa l'apertura delle scuole per lo insegnamento censuario, e circa i metodi di rilevamento geodetico da adottarsi nell'accertamento censuario.

AST, Archivio Cavour, Carte amministrative, m. 4, fasc. Catasto: Memoria 11 settembre 1853.

---

Parte II / Parte 2

***Temporalità dei paesaggi tra memoria e immagine***  
***Temporality of landscapes between memory and image***

*Si propone l'argomentazione e il confronto sugli aspetti della lettura, della rappresentazione e dell'immagine del paesaggio in relazione alla conservazione delle testimonianze del passato. Le modalità in cui si articola, nel corso della storia, l'attività interpretativa e la percezione dei contesti naturali e costruiti vengono indagate su più livelli disciplinari, con la prospettiva di individuare anche le attuali potenzialità dei media di agire nel campo della conservazione e della fruizione del patrimonio paesistico.*

*It is proposed the discussion and argumentation about the aspects of representation and interpretation of the image of the landscape in relation to preservation of the vestiges of the past. The methods that make up the work of perception and interpretation of the natural and built environment over time are investigated on various levels with an interdisciplinary perspective, aiming at identifying the current potential of the media to act in the field of conservation and fruition of landscape heritage.*



---

*Interpretare la temporalità dei paesaggi.*

*Le fonti cartografiche e iconografiche per la conservazione dei Campi Flegrei*

*Interpreting temporality of landscapes.*

*Cartographic and iconographic sources for the conservation of Campi Flegrei*

**ALDO AVETA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Starting from the macro-session goals of the conference, in which "iconography of experienced and imperfection" and "paesi' in transformation" topics are explored and compared to narrative, descriptive and graphical techniques typical of historical approach, the contribution resides in some considerations about landscape temporality with regards to memory and image topics. In particular, issues pertaining to the Restoration field are outlined, applying them to very vulnerable landscapes in the Campania region, the coastal ones in Campi Flegrei.*

*In the paper, the constantly changing physical condition, unexpected or gradual, due to human causes (abnormal urbanization) and natural events (bradisism, earthquakes, landslides, etc.) is mainly highlighted, with the interpretation support provided by multiple historical sources (maps, iconography, etc.).*

*Therefore, a cultural landscape of extraordinary value, which deserves a careful and an urgently needed interpretation and definition of the characteristic values, is discussed through an integrated and multidisciplinary vision.*

*It is necessary to reach an adequate active preservation of these coastal areas, combining protection and social and economic development of territories.*

### **Parole chiave**

territori costieri, trasformazioni, salvaguardia  
coastal territories, transformation, preservation

### **Introduzione**

Gli obiettivi del Convegno Cirice e, in particolare quelli della macrosessione in cui è presente l'apporto disciplinare degli studiosi di Restauro, risultano oggi – anche a fronte dei gravissimi danni dei recenti sismi al patrimonio architettonico di molti centri storici in Umbria, Marche e Lazio – di particolare rilievo. Infatti, tema di riflessione è il rapporto tra tecniche narrative, descrittive e grafiche – intese quali "diffusori" dell'immagine del paesaggio – e i potenziali modelli che ne derivano ai fini della salvaguardia e della valorizzazione delle testimonianze architettoniche e paesaggistiche.

Un tema, dunque, che coinvolge in pieno l'ambito disciplinare del Restauro e che evidenzia lo stretto rapporto tra questo e le fonti storiche, cartografiche e iconografiche. Tali fonti – diversamente da quanto spesso si registra nelle scelte applicative – dovrebbero rappresentare uno strumento essenziale ai fini della interpretazione e della comprensione della realtà attuale, fortemente stratificata: non semplice premessa a un approccio

ALDO AVETA

operativo, ma parte essenziale nella metodologia progettuale, a scala architettonica e urbana.

I contributi che vengono di seguito presentati dai vari relatori sono perfettamente coerenti con tale impostazione e riguardano due aspetti della questione di grande suggestione: “l'iconografia del vissuto e dell'imperfezione” e “paesi in mutamento”. Il primo, con riferimento alle trasformazioni legate all'azione antropica, che si è sviluppata nel corso del tempo, assecondando gusti, intenzionalità politiche, religiose, istanze tecniche e scientifiche, ecc. Il secondo, legato ai repentini mutamenti che eventi naturali, quali terremoti, frane, ecc. determinano sull'immagine di città e paesaggi naturali.

In sostanza, si tratta di processi nei quali si assiste, da un lato, a lente, ma dannose, trasformazioni, dall'altro a improvvisi, quanto catastrofici cambiamenti. Questi ultimi, in particolare, sono quelli maggiormente presenti nella memoria delle comunità e, soprattutto da quando è in uso la fotografia e la cinematografia moderna, restano impresse in modo indelebile.

In entrambi i casi, comunque, l'apporto dell'iconografia, attraverso mappe, vedute, dipinti, incisioni, ecc. risulta determinante ai fini dell'individuazione dei valori, ovvero dei significati che il paesaggio storico culturale disvela attraverso un'attenta lettura che consenta di confrontare la condizione attuale con quelle tracciate nei suddetti “strumenti” storici.

Simili tematiche legate al paesaggio, affrontate con tagli interpretativi diversi, nei contributi di Tosco, Jakob, in quelli filosofici di Simmel, Ritter e altri, in quelli estetici di Assunto e D'Angelo, ritrova nelle fonti storiche ulteriori conferme, riferimenti, e, dunque, il fondamentale supporto scientifico della Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica. Ma altrettanto importante risulta, ancora, il contributo di altre scienze e discipline indispensabili per caratterizzare il paesaggio oggi: la geomorfologia, l'idrologia, la geologia e la geotecnica in uno con il rilievo, in tutte le sue espressioni comprese le immagini con strumenti moderni (droni), fino a quelle satellitari. Si evidenzia, dunque, come oggi la disciplina storico-architettonica debba confrontarsi con le cresciute acquisizioni scientifiche e tecniche, superando i limiti delle tradizionali metodologie di indagine, che comunque restano fondamentali per lo studio analitico delle fasi di trasformazione di un'architettura, di un centro storico, di un insieme naturale e paesaggistico.

Orbene, le fonti storiche vanno riportate in un alveo di conoscenza integrata, nella quale i saperi scientifici e umanistici, legandosi sinergicamente, contribuiscono a definire i valori di un territorio, al fine della sua tutela e valorizzazione.

In questa attenta lettura del paesaggio si inserisce a pieno titolo anche l'apporto del Restauro, fondato sull'analisi critica della cartografia e dell'iconografia, a scala architettonica, urbana e territoriale e sul suo confronto con la condizione attuale del patrimonio, con il fine di delineare proposte conservative, intese in modo aperto e integrato, coerenti e rispettose delle condizioni contestuali.

Entrando nel merito del tema della temporalità dei paesaggi tra memoria e immagine, si intende approfondire la questione svolgendo una serie di considerazioni su di un sito costiero di particolare suggestione: quello dei Campi Flegrei, che comprendono, come è noto, anche le isole di Procida e di Ischia. Qui ritroviamo, stanti i caratteri insulari e peninsulari, una grande estensione di siti costieri.



Fig. 1: G.A. Rizzi Zannoni, *Carta del litorale di Napoli e dei luoghi antichi più rimarchevoli di quei Contorni*, 1794, part.

Va ricordato che i territori delle fasce costiere, in Campania e non solo, sono fortemente esposti a rischi naturali e antropici. Tra questi, i Campi Flegrei evidenziano problemi e criticità di tipo particolare: da un lato, evidenze archeologiche, presenti anche sotto il livello del mare, architetture e centri storici, masserie ed edilizia rurale, singolarità paesaggistiche e naturali e, dunque, rilevanti elementi di quello che definiamo *paesaggio culturale*; dall'altro, una abnorme urbanizzazione, una diffusa disseminazione di edilizia priva di qualità, errate ubicazioni di complessi industriali, precarietà delle sistemazioni portuali, ecc. Ma, oltre ai danni antropici, si registrano in queste zone quelli di tipo naturale, che contribuiscono in modo traumatico alle trasformazioni delle aree costiere: basti citare il fenomeno del bradisismo, i crolli e le frane dei costoni tufacei e di pozzolane e pomice a Baia, Capo Miseno, Procida, Ischia.

In particolare, a causa del bradisismo che caratterizza un lungo tratto di litorale, le periodiche oscillazioni della posizione della linea di costa rispetto al mare, con l'abbassamento e l'innalzamento del suolo, hanno provocato nel tempo l'alternarsi del sollevamento e della sommersione di ampi tratti della costa. Tra questi sono comprese aree anticamente edificate e popolate: i fondali di Napoli e di Pozzuoli sono ricchi di importanti risorse archeologiche, ancora non tutte esplorate e portate alla luce.

Insomma, nell'intreccio tra natura e cultura, la costa dei Campi Flegrei è sottoposta a costanti rimodellazioni e trasformazioni della propria immagine e consistenza fisica. Le cause, come già segnalato, sono di tipo naturale (terremoti, bradisismi, subsidenze, erosioni), ma anche di tipo antropico, ovvero dovute all'incessante opera dell'uomo, che determina alterazioni anche profonde del sistema costiero attraverso la costruzione di porti, banchine, edilizia, infrastrutture di vario genere.

ALDO AVETA

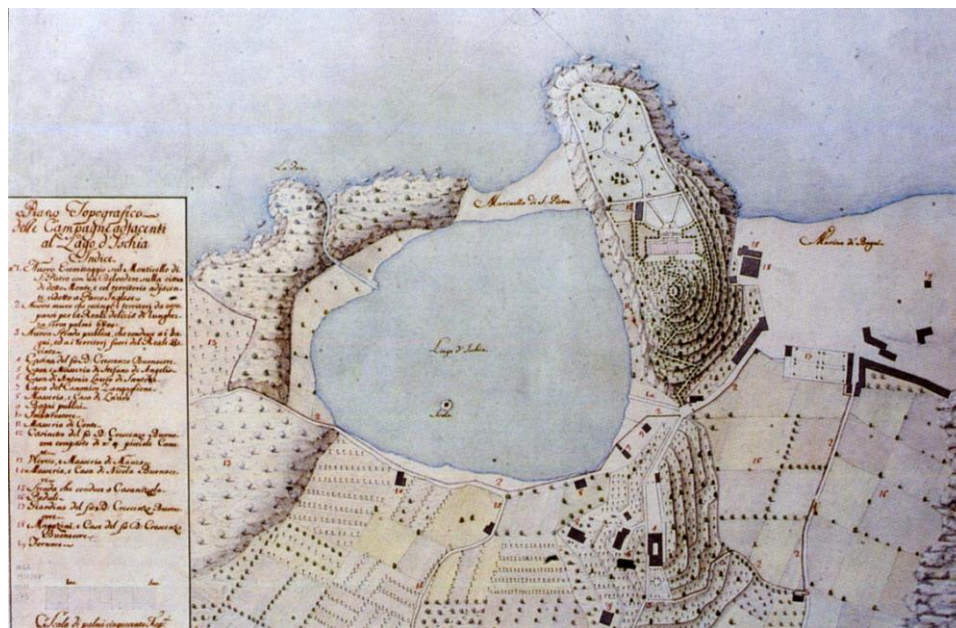


Fig. 2: C. Vanvitelli, *Carta Topografica delle Campagne adiacenti al Lago d'Ischia*, 1783-87.



Fig. 3: T. Ducléré, *Veduta del Golfo di Napoli da Ischia*, prima metà XIX secolo.



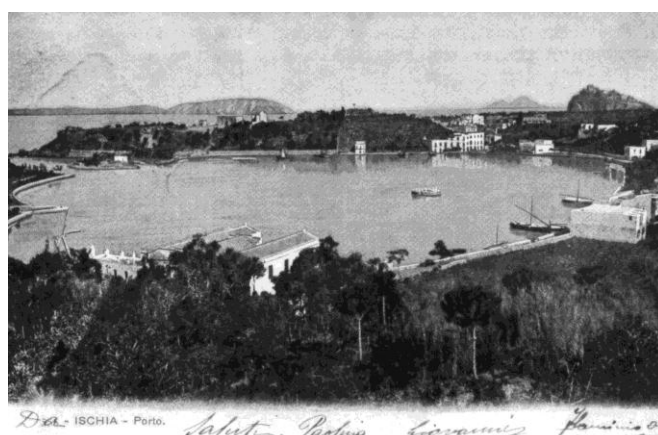
Fig. 4: Anonimo, *Veduta del porto*, fine XIX secolo.

Tra i fattori che interferiscono nei rapporti tra il territorio costiero e il mare c'è l'altissima densità di popolazione che vi insiste, per le conseguenze che questa comporta in termini di impatti e di inquinamento.

La costa flegrea, da Cuma a Pozzuoli, al promontorio di Posillipo, alle due isole, Ischia e Procida, si sviluppa in un'articolata successione di spiagge, falesie, litorali molto differenziati dalla consistenza litoide, o meno, della roccia, perché le vulcaniti affiorano in tutte le loro manifestazioni: tufi, colate laviche, piroclastiti sciolte, pomicee, con prevalente granulometria sabbiosa, brevi litorali sabbiosi.

I suoli di tutta l'area flegrea sono interamente di origine vulcanica. Si sono formati in seguito all'attività di numerosi centri eruttivi. Dalle prime manifestazioni sottomarine di alcune centinaia di migliaia di anni fa, il vulcanismo flegreo si è prolungato in epoca storica (l'ultima eruzione è del 1538, quando nel corso di una notte un evento eruttivo provocò la nascita del Monte Nuovo, nel golfo di Pozzuoli); si può dire che ha determinato la conformazione geomorfologica dell'intera regione, comprese le isole citate, e si manifesta





Figg. 5-6 Il porto con la Casina Reale, S. Maria di Portosalvo e il Montagnone, 1880-90.

ancora ai nostri giorni con diffusi fenomeni di vulcanismo attivo e di attività post-vulcaniche, che tuttora caratterizzano l'ambiente pedologico e conferiscono qualità ed attrattive al paesaggio [Rosi 1999].

Più esattamente, i suoli della regione flegrea, a parte i pochi lembi affioranti in superficie solo ai bordi della regione vulcanica e datati a oltre 35 mila anni or sono, nella quasi totalità sono stati impostati nell'attività prima sottomarina, da 35.000 a circa 10.500 anni or sono, e poi dall'attività subaerea, da 10.500 anni fino ad epoca storica. I suoli di Ischia, a parte esili lembi più antichi, di oltre 130.000 anni, in gran parte sono stati impostati nel lungo periodo di incessante attività, da 130.000 anni in poi, e in parte nell'attività da 10.000 anni in avanti. La lunga attività vulcanica ha provocato un continuo rimodellamento di forme che conferisce al paesaggio la suggestione di una ricca geomorfologia, ed è stata all'origine del continuo ringiovanimento delle coltri superficiali. Poiché le condizioni del clima hanno favorito l'insediamento umano sin da tempi antichissimi in tale sito, comprese le isole, vulcanismo e antropizzazione, incessantemente si sono incalzati e sovrapposti nell'influenzare e indirizzare l'evoluzione dell'ambiente pedologico.

È evidente che tali siti, così particolari abbiano colpito la sensibilità di tanti poeti, scrittori, critici che viaggiando hanno avuto l'opportunità di visitarli. Basti citare Cesare Brandi che, arrivando a Procida, così descrisse la sua sorpresa: «Un allineamento di case di tutti i colori, strette come una barricata, con tante arcate chiuse a mezzo, come strizzassero un occhio. E sopra un verde intenso, prepotente, quasi selvaggio, tanta è la forza dei getti e dei tralci: viti e limoni». E ancora: «Procida è come un polpo, avanza i suoi tentacoli, e sono i verdi promontori di Pizzago, di Solchiaro, e dall'altro lato, verso Ischia, di punta Serra, del Cottimo. Un fazzoletto di terra ma tutto tratagliato, e come se i crateri sprofondati che fanno baie di acqua tiepida e limpidissima, fossero piuttosto laghi in riva al mare, come laghi sono rimasti, quelli poco più lontani, sulla costa flegrea, dell'Averno e del Fusaro» [Brandi 2006, 467 e 470]. Il territorio dei Campi Flegrei è stato oggetto, nel corso dei secoli, di un numero straordinario di studi e ricerche, frutto dell'interesse dei diversi saperi scientifici, umanistici e tecnici, che testimoniano una grandissima fortuna pubblicistica, proprio per gli eccezionali valori che vi si ritrovano. Per lo stesso motivo l'apparato iconografico è cospicuo e contribuisce a definire natura ed entità delle trasformazioni fisiche di tale fascia costiera, e a interpretarne i valori [Valenti 2016].

A fronte di un inarrestabile processo di trasformazione, i cui effetti si intensificano di giorno in giorno, nonostante miopi prescrizioni e norme esclusivamente vincolistiche, la politica di

ALDO AVETA

tutela e conservazione di tale paesaggio costiero, risulta del tutto inadeguata, a causa di una legislazione non sufficientemente *attiva*, di una settorializzazione e sovrapposizione di competenze in materia, in un continuo duello tra Stato e Regione. Sembra, dunque, mancare una cultura della tutela e della conservazione del paesaggio, in grado di soddisfare anche le esigenze dello sviluppo dei territori a fronte di un irrealistico congelamento dello *status quo*.

Il tema è stimolante e merita qualche ulteriore riflessione.

### 1. Comprendere il paesaggio per conservarne le valenze

In termini di approccio metodologico va evidenziato che occorre, innanzitutto, conoscere, interpretare e tutelare tale fascia costiera, in quanto espressione del modo in cui l'uomo ha modellato e trasformato siti naturali per adattarli alle proprie esigenze: i siti costieri rientrano evidentemente nel novero delle risorse culturali.

In tal senso, risulta indispensabile dedicarsi allo studio delle forme che tali espressioni territoriali hanno assunto nel tempo e nello spazio, alla interpretazione spaziale e linguistica dei segni forti e di quelli labili che connotano i tratti costieri in esame.

Si tratta, dunque, di attività propedeutiche all'avvio di un progetto di restauro a scala ambientale.

Ma che significato ha la forma della fascia costiera? La conformazione naturale, in continua trasformazione, è un dato importante, ma il sito costiero non è soltanto il prodotto di un ambiente naturale: non si esaurisce in questo in quanto i suoi caratteri di riconoscibilità dipendono dal modo con il quale nel tempo esso è stato modellato dalla presenza dell'uomo.

L'approccio è in piena sintonia con il significato attuale del termine *paesaggio*, di cui alla *Convenzione Europea* del 2000 e di *Historic Urban landscape* (HUL). Le coste possono considerarsi architetture ambientali nell'accezione morrisiana del termine, tenendo in conto parametri culturali, ovvero, formali, spaziali, tettonici, materici, cromatici e così via.

È da ricordare che, oltre venti anni or sono, uno studio sulla *Baia di Napoli* evidenziava, all'interno di questa, i caratteri di unicità, universalità ed eccezionalità dei Campi Flegrei e mirava, quindi, a farli inserire nell'ambito della Lista del Patrimonio Mondiale dell'Unesco [Di Stefano-Aveta-Ascione 1994]. Tale obiettivo, però, non fu raggiunto: oggi è in corso l'istruttoria per raggiungere tale finalità. Il problema della salvaguardia attiva di tale sito riveste interesse primario per la collettività in quanto, nonostante le più diverse forme di aggressione subite soprattutto negli ultimi decenni, i valori dell'area flegrea sussistono e possono essere ancora salvaguardati attraverso un efficace processo di conservazione integrata. E ancora oggi appare indispensabile e non più procrastinabile preservare e valorizzare i caratteri di un'area unica al mondo nella quale si trovano tuttora eccezionali preesistenze di tipo archeologico e storico, nonché bellezze paesistiche uniche, in un ambito geomorfologico di natura vulcanica e con singolarità di tipo botanico e faunistico.

Dunque, natura, arte e ambiente risultano perfettamente fusi in un territorio originato e modellato da eventi geologici e fenomeni naturali. In tale sito l'azione dell'uomo, nell'epoca contemporanea e sino ai giorni nostri, ha causato modifiche e alterazioni davvero invasive e distruttive. In particolare, come si è già segnalato, è stato l'abusivismo edilizio a determinare il maggior degrado ambientale e naturale: miriadi di nuove costruzioni e cospicue alterazioni dell'architettura di valore storico-ambientale hanno occupato sia le aree pianeggianti che quelle collinari: le zone più colpite da tale dissennato modo di edificare sono quelle intorno alla Solfatara, ad Arco Felice e a Lucrino sino alle pendici e

oltre del Monte Nuovo, ai declivi intorno al Fusaro, all'area di Torregaveta e Cuma e all'intero territorio di Monte di Procida. Tutto ciò ha contribuito all'alterazione del regime idrogeologico dei costoni tufacei che mostrano, in più punti, evidenti segni di sfaldamento ed erosione (Capo Miseno, Procida, Monte di Procida, Ischia) e delle colline di pozzolana, soggette a frane e smottamenti (punta Epitaffio).

Il perimetro dei numerosi laghi, sede degli antichi crateri e in prossimità dei tratti costieri, è disseminato di ristoranti, pub, discoteche spesso abusivi o legati ad affaristi di dubbia estrazione, realizzati senza il minimo rispetto dell'ambiente. Le strade, prive di adeguati sottoservizi, diventano pericolosi torrenti in occasione di piogge copiose, soprattutto nell'area intorno al Fusaro e a Lucrino. Il percorso ferroviario della Cumana affianca spiagge e litorali del lungomare tra Pozzuoli e Baia, creando anche un'inaccettabile cesura. C'è da osservare che, a causa dei vincoli paesaggistici, molti progetti si sono arenati: invece, opportunamente verificati, potrebbero essere inseriti nella politica di pianificazione legata alla nascita della Città metropolitana di Napoli e ai necessari piani strategici.

Le indagini sul sistema ambientale dovrebbero costituire le fasi di un processo continuo di acquisizione di informazioni esteso nello spazio e nel tempo. Occorre, in sintesi, perseguire il monitoraggio del territorio – possibile grazie anche alle moderne tecnologie che possono essere di grande ausilio nel campo del restauro paesaggistico – che consenta di raccogliere in tempo reale i dati essenziali per la conservazione integrata del sistema Campi Flegrei. Indagini e dati di varia natura a partire da quelli dell'iconografia, della cartografia, della fotografia, delle risorse storico-culturali, dell'idrogeologia, della geofisica, ecc. devono essere considerati in maniera sincronica per tener conto dell'evoluzione dinamica del sito, e soprattutto, gli studi devono essere affrontati in maniera coordinata, per evitare che gli specialismi disciplinari e tecnologici prevalgano, rendendo opaca la loro finalizzazione [Aveta 2007].

Oggi, nel golfo di Pozzuoli emerge, con tutto il suo retaggio di significato storico il Rione Terra, a picco sul mare, originario insediamento dei fuggiaschi dell'isola di Samo nel 530 a.C., chiamato Dicearchia. L'antico centro, ubicato sulla parte dell'altura a quota più elevata, ovvero sulla costa ovest a strapiombo sul mare, assoggettato a Cuma e poi ai Sanniti, passò poi ai Romani nel 338 a.C. e, diventando colonia nel 194 a.C., rappresentò il porto di Roma più importante per i traffici marittimi. Una lunga storia, nel corso dei secoli, in cui si registrano alterne vicende politiche e sociali, porterà all'abbandono del Rione Terra a seguito del bradisismo degli anni settanta del secolo scorso e all'attuale discutibile fase di recupero. Tale rocca è presente nella cartografia storica (Mario Cartaro, *Explicatio Locorum quae Puteolis spectantur*, 1584; Joris Hoefnaghel, *Veduta del Golfo di Pozzuoli*, 1585; Alberico De Cuneo, *Puteolorum fidelis civitas* 1648; Didier Barra, *Veduta di Pozzuoli dalla parte di Napoli*, 1774; Achille Vianelli, *Il Rione Terra dalla strada per Napoli*, 1823; e *Veduta del Rione Terra dal Molo Caligoliano*, 1825 ca.). A queste si aggiungono vedute generali di Pozzuoli, quali quelle di Pietro Fabris (1770 ca.), Giovanni Giordano Lanza (1850 ca.), e così via: immagini storiche di straordinaria valenza per l'interpretazione dei valori attuali.

L'esempio del Rione Terra è particolarmente calzante nelle argomentazioni che si stanno proponendo. La successione degli eventi attinenti alle attività vulcanica e sismica dell'area hanno fortemente condizionato la vita dei suoi residenti, quella dei suoi edifici e della rocca tufacea. Il sito, la posizione geografica, le preesistenze, la particolarità geologica e geotermica, e soprattutto le testimonianze di una storica complessa fanno sì che il Rione Terra sia un oggetto unico nel suo genere [Aveta 2008].

ALDO AVETA

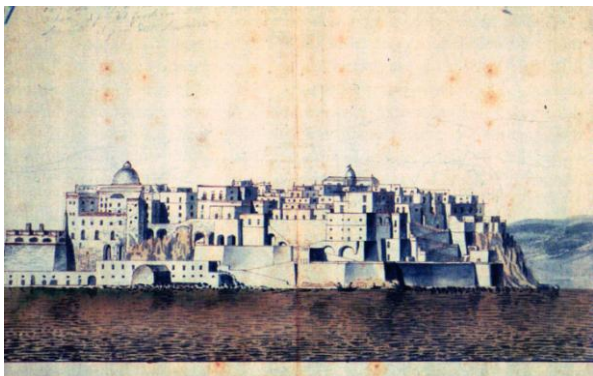


Fig. 7 Profilo occidentale del Rione Terra, 1774 ca. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

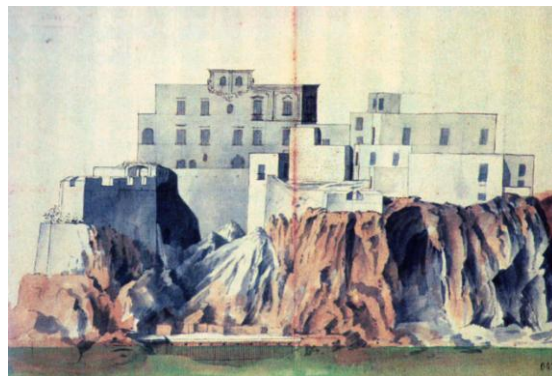


Fig. 8 Profilo meridionale del Rione Terra, 1774 ca. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

Le diverse vedute storiche già segnalate, sia dal mare che dalla terraferma, lasciano ben cogliere l'“unità” del sito che, insieme alla componente geomorfologica, si mostra come un “tutto” raccolto e individuabile nella sua connessione tra costruito e paesaggio, tra opera della natura e opera dell'uomo stemperatosi nel tempo. Dunque, il Rione Terra, tipica espressione dei paesaggi costieri del Campi Flegrei, è un esempio di “paesaggio culturale”, perfettamente coerente con le definizioni della Convenzione del Patrimonio mondiale del 1992 e della *Convenzione Europea sul Paesaggio* del 2000.

## Conclusioni

L'apporto della cartografia storica rappresenta, pertanto, uno strumento indispensabile per l'interpretazione e la definizione dei valori, complessi e stratificati, che caratterizzano i siti storici costieri, nonché le loro singolarità e specificità. Tale strumento, fondato su specifiche metodologie di analisi, va considerato una componente determinante del processo conoscitivo e va inserito in un quadro più generale di apporti pluridisciplinari di altrettanta valenza, che contribuiscono a delineare caratterizzazioni individuabili solo attraverso un approccio di conoscenza integrata.

La “temporalità” dei paesaggi costieri va, dunque, colta in tutte le sue espressioni, nella consapevolezza che le diverse competenze, e tra queste quella del Restauro a scala architettonica e paesaggistica, sono indispensabili per indagare la complessità stratificata dei territori.

## Bibliografia

- AVETA, A. (2007). *I Campi Flegrei tra conservazione e sviluppo: questioni di metodo*. In *Archeologia, città, paesaggio*. A cura di GENOVESE, R.A. Napoli: Arte Tipografica.
- AVETA, A., a cura di (2008). *Diagnostica e conservazione. L'insula 14 del Rione Terra*. Napoli: ESI.
- BRANDI, C. (2006). *Terre d'Italia*. Milano: Bompiani.
- DI STEFANO, R.; AVETA, A.; ASCIONE, P. (1994). *La Baia di Napoli. La tutela internazionale dei beni culturali e naturali*. Napoli: ESI.
- ROSI, M., a cura di (1999). *La fascia costiera della Campania*. Napoli: Giannini.
- VALENTI, R., a cura di (2016). *I Campi Flegrei oltre il visibile*. Napoli: Artstudio Paparo.

---

***“Paesi” in mutamento. Interpretare le dinamiche di trasformazione per conservare il paesaggio***

***“Paesi” in transformation. Interpreting changing dynamics to preserve the landscape***

*Il carattere dinamico insito nel paesaggio si riflette sulle azioni di restauro e salvaguardia dello stesso. Come interpretare, dunque, la processualità attraverso le fonti iconografiche? Attraverso quali percorsi di metodo è possibile trasferire una conoscenza diacronica e comparativa in scelte operative? Tale orizzonte di approfondimento propone studi pluritematici connessi al possibile intreccio tra la prassi e il riconoscimento, attraverso le fonti, di processi trasformativi lenti – causati nel tempo, ad esempio, da fattori naturali esogeni, dal cambiamento climatico, da migrazioni o dall'abbandono di siti – o, all'opposto, repentini e catastrofici, quali eventi sismici, alluvioni o dissesti idro-geologici. Sia i primi, sia i secondi generano nella storia nuove identità dei luoghi che i media del passato e del presente possono aiutare a decifrare con l'obiettivo di una più consapevole azione di prevenzione dal rischio e di trasmissione al futuro del palinsesto paesaggistico.*

*The dynamic character inherent to landscape reflects on the actions for its restoration and preservation. How to interpret, thus, the processuality by iconographical sources? Methodologically, how to transfer a diachronic and comparative knowledge into operative decisions? This cultural horizon focuses on multi-thematic studies related to the possible crosses between the practice and the recognition, through sources, of slow transformative processes – i.e. resulting over time from natural exogenous factors, climate change, migrations or abandonment of sites – or from sudden and catastrophic events, such as earthquakes, floods, landslides or hydro-geological problems. Both the first and the latter generate new identities of the places over centuries, that the media of the past and the present can help deciphering with the aim of a more conscious action of prevention from the risks and of a culturally-based transmission of the landscape palimpsest to the future.*



---

**“Paesi” in mutamento, attraverso le fonti, verso la conservazione****“Paesi” in transformation, through the sources, towards the conservation****VALENTINA RUSSO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

La compresenza di molteplici tagli interpretativi circa il significato del termine ‘paesaggio’ [Tosco 2007; Jakob 2009], da quello filosofico [Simmel 1985, 71-83; Ritter 1963; D’Angelo 2010] a quello estetico esplorato in Italia soprattutto da Rosario Assunto e Paolo D’Angelo [Assunto 1973; Assunto 1976; D’Angelo 2001; D’Angelo 2009; D’Angelo 2010], da quello etico di Massimo Venturi Ferriolo [Venturi Ferriolo 2002], alla *Landesgeschichte* propria della cultura tedesca e al taglio geostorico della *Nouvelle histoire* di scuola francese, è dimostrazione del carattere intrinsecamente polisemico proprio del concetto stesso. Andando ad esplorare l’origine dei termini, in ‘paesi’ e ‘paesaggi’ ritroviamo il riflesso di una stessa radice che sta nel *pangĕre*, ovvero nel ‘conficcare’ e, quindi, nel *pagus*, latina circoscrizione territoriale rurale, poi contrada. Nell’etimologia del termine, dunque, l’accezione di ‘permanenza’ prevale su quella di ‘mutazione’, con riferimento al mezzo di radicamento dell’uomo al territorio. L’iconografia – da quella più antica alla più giovane fotografia fino al mezzo filmico – conferma tale valenza semantica: brani di territorio, appezzamenti di terreno, assetti particellari, raffigurazioni di campagne e di città sono restituiti su carta, tavola o altro in un *hic et nunc*, in una sospensione spaziale e temporale. Ciò che recepiamo nel tempo presente dalla fonte in sé è, in primo luogo, la dimensione *événementielle* di ‘paesi’ e paesaggi, che cristallizza la realtà dei luoghi in un ben determinato istante di storia.

Per trasformare la dimensione sincronica – quella dell’‘icona’, dell’immagine – in altra diacronica occorre moltiplicare le ottiche interpretative e, di conseguenza, i nostri strumenti di indagine per assumere una prospettiva ermeneutica diversa e tale che, relazionando e comparando, possa trasformare quell’istante in una *longue durée*. Il paziente confronto con assetti del nostro tempo, l’interrogazione e, se necessario, la messa in discussione del dato che ci proviene dal documento, trasferiscono quel carattere di *permanenza* in *transitorietà* e, dunque, *mutevolezza*. Si configura, dunque, la messa a fuoco in chiave processuale dell’essenza ‘transeunte’, ossia dinamica, della nozione di ‘paesi’ e paesaggi. Entro l’estesa letteratura scientifica fiorita soprattutto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, una precipua attenzione verso le questioni connesse alle mutazioni dei paesaggi storici è ravvisabile nella tradizione disciplinare anglo-americana, anche in diretta relazione con la diffusione dell’interesse verso la *Landscape Archaeology* [Cambi 2003; Tosco 2007, 64-66]. Facendo tesoro di tale metodo interpretativo, occorre ripartire dal presente attraverso uno sguardo ‘archeologico’ per comprendere ‘stratigraficamente’ *unità*, ovvero porzioni di paesaggi [Mannoni 1994]; scavando concettualmente queste ultime, le dinamiche plurisecolari possono ritrovare un loro ordine, una messa a sistema, rispetto al frammentario susseguirsi di informazioni. Allo stesso modo dell’archeologia degli elevati, ci troveremo di fronte a ‘bordi’ – si pensi al significato, a tal riguardo, dell’infrastrutturazione del territorio – ad ‘interfacce’ negative – luoghi di sottrazione di materia come scavi, gallerie, incisioni – e positive, frutto di aggiunte e sovrapposizioni a scala territoriale che, messi in sequenza, permettono di costruire cronologie relative

relazionando 'fasi' e, dunque, processi evolutivi dei paesaggi. Come i più aggiornati percorsi di ricerca sull'archeologia applicata agli elevati appaiono tesi a relazionare piani a spessori murari, così la metodica stratigrafica tesa ad interpretare 'paesi' e paesaggi necessita, al contempo, della terza dimensione, ovvero di una prospettiva tridimensionale oltre che, naturalmente, della primaria connessa al fattore *tempo*. Attraverso una tale ottica interpretativa calata anche sulle fonti iconografiche – intrinsecamente bidimensionali – l'*informazione* può trasformarsi in *comprensione* e, soprattutto, la presenza umana entra, al pari del fattore naturale, quale principale motore dei processi di modificazione del paesaggio: deviazioni di corsi d'acqua, apertura di percorsi viari, occupazione e parcellizzazione di aree, tagli di distese boschive raccontano dell'antropizzazione dei territori e, dunque, delle variazioni dei sistemi insediativi e socio-economici. Come colei che percepisce e, insieme, trasforma il paesaggio, è proprio la presenza umana a far sì che quest'ultimo si carichi di una dimensione ermeneutica 'soggettiva', quale fonte di emozioni variabili e individuali [Tosco 2007, 12, 115]; come scrive, difatti, Paolo D'Angelo,

nella percezione di un paesaggio noi compiamo un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o puramente sensoriale, un'esperienza che organizza quel che vediamo sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative, rivelandosi attraverso una soddisfazione o una insoddisfazione che mette capo al riconoscimento del valore (o simmetricamente, di un disvalore) di ciò che vediamo [D'Angelo 2010, 13].

Una dimensione 'soggettiva' e forma di comprensione profondamente intrecciata a quella 'oggettiva' per la quale il paesaggio è, in primo luogo, palinsesto storico, archivio di cultura materiale e sistema di segni e modi di vita sul territorio.

Natura e uomo: la mutazione dei paesaggi cui rivolgiamo la nostra attenzione si dà come risultato, sempre parziale e mai conclusivo, dell'equilibrata interazione tra tali fattori, eloquentemente intrecciati attraverso mappe, vedute, dipinti o incisioni. Eventi subitanei e repentini – eruzioni e terremoti, ma anche frane, alluvioni – prevalgono sovente sul fattore antropico generando 'fratture', ossia discontinuità nei lenti processi di trasformazione: modifiche nella morfologia dei territori, sollevamenti o abbassamenti di suolo, abbandono di siti, ricostruzioni o raddoppio di abitati costituiscono i fenomeni tangibili del prevalere della forza naturale sul plurisecolare equilibrio paesaggistico. Un'estesa iconografia – si pensi a quella che testimonia dell'impatto dello *sterminator* Vesevo, delle lave dell'Etna o di sismi catastrofici – ci restituisce i momenti di scontro tra assetti sedimentati e forze incontrollabili. Artisti e incisori hanno impresso, attraverso i secoli, il segno di effetti ed esiti dei disastri, in Italia e in Europa, fotografando, attraverso le rovine, il significato sociale degli eventi, la reazione alla paura e, talvolta acutamente, i danni inferti al costruito [Guidoboni, Boschi 2001; Guidoboni, Poirier 2004; Guidoboni, Ebel 2009; Folin, Preti 2015]: grazie al loro lascito, la memoria delle catastrofi naturali si è trasferita, come profonda traccia emotiva, attraverso il tempo alle generazioni successive e attraverso lo spazio, ad altri luoghi. Permeata in taluni casi da una spinta retorica, talvolta dall'obiettivo di metabolizzare gli eventi dimostrandone la possibilità del superamento, la fonte iconografica, anche in tali casi, è di aiuto per comprendere le ragioni delle condizioni presenti di siti e 'paesi'.

Ogni paesaggio è testimonianza dell'intreccio tra segni di civiltà trascorse e di usi contemporanei, di culture auliche e collettive, di apporti singolari e di tradizioni proprie di intere comunità. È, dunque, come ricordava Giulio Carlo Argan, «prodotto dell'intelligenza,

del pensiero e del lavoro umano nel corso di più millenni; è un immenso libro, un palinsesto in cui sono scritti millenni di storia» [Argan 2005, 76] che tocca a noi ancora leggere, interpretare, attivamente salvaguardare. Ci si chiede, a fronte di ciò, se e come sia possibile trasferire una conoscenza diacronica e comparativa che scaturisce dal lavoro sulle fonti, nello specifico iconografiche, in scelte operative ovvero come sia possibile riflettere il carattere dinamico insito nel paesaggio sulle azioni di restauro dello stesso.

L'intreccio tra l'operatività e il riconoscimento, attraverso le fonti, di processi trasformativi lenti – causati, ad esempio, da fattori naturali, dal cambiamento climatico, da migrazioni o dall'abbandono di siti – o, all'opposto, repentini e catastrofici rappresenta un arduo e stimolante compito per chi è chiamato al presente ad intervenire su siti stratificati la cui identità contemporanea può essere molto diversa rispetto alle caratteristiche possedute nei secoli passati: siti in cui la paleoindustria ha lasciato segni tuttora riconoscibili, segnati da sismi, eruzioni e abbandoni, paesaggi ferroviari o permeati da una storica ruralità, connotati dalla presenza archeologica o da ferite di guerra ci parlano quasi sempre attraverso frammenti, relitti di cicli sociali ed economici conclusi. L'iconografia storica si pone, in tal senso, quale prezioso mezzo per il loro riconoscimento, per la loro conservazione e per una risignificazione attuale dei contesti storici, culturalmente arricchita da quanto possiamo comprendere dalle fonti visuali del passato. Queste ultime, invero, da intendersi a fini conservativi quali strumenti che postulano una prudente e solida capacità critica e di sintesi; requisito, quest'ultimo, indispensabile per evitare deterministiche e rischiose ricadute del dato documentario sulle conclusioni cui si perviene e, quindi, sulle scelte da intraprendere.

Entro la ricerca applicata e finalizzata all'operatività per la conservazione di 'paesi' e paesaggi, prospettive stimolanti si aprono laddove la fonte iconografica sia complementare rispetto a strumenti altri di conoscenza diretta e indiretta: nuovi *media*, connessi ad innovative forme di rilevamento o ad esplorazioni geofisiche, letture ravvicinate dei luoghi e del costruito, accompagnati da mappature strumentali di contesti e architetture, consentono nel presente di andare ben oltre il visibile e, dunque, di cogliere anche i 'silenzii' delle fonti iconografiche, quanto volontariamente o non è ivi omesso, quanto non ha trovato nelle stesse quel dettaglio che faticosamente andiamo ricercando.

Più in generale, la comprensione dei significati, latenti e meglio riconoscibili, dei paesaggi al fine del loro restauro costituisce oggi un compito tanto urgente quanto irto di difficoltà. Ciò appare tanto più evidente quanto maggiormente l'azione conservativa vada oltre l'approssimazione dell'intervento a favore, invece, di un percorso di comprensione e di progetto fondato su solide competenze specialistiche e ampi orizzonti teoretici. Appare indispensabile affrontare tali questioni attraverso, in primo luogo, l'integrazione virtuosa piuttosto che la sommatoria tra molteplici saperi di diversa provenienza – storica, antropologica, archeologica, architettonica, biologica, ambientale ecc. –, in grado di dialogare, porre interrogativi, mettere a confronto ipotesi evolutive e operative.

Appare, allo stesso modo, indispensabile guardare all'oggetto delle proprie indagini attraverso molteplici punti di vista: alla prospettiva 'dall'alto', essenziale per riconoscere relazioni tra parti, manufatti, reti di percorsi, elementi naturali, occorre affiancare la paziente lettura ravvicinata, necessaria a cogliere biodiversità, frammenti dell'opera dell'uomo, strati che documentano il vissuto e l'assenza nelle frequentazioni, modi di costruire e di adattare il territorio ad esigenze di sussistenza. Leggere il visibile anche attraverso l'invisibile e, analogamente, riconoscere, oltre all'evidenza, i segni 'silenziosi'

VALENTINA RUSSO

con cui, attraverso i secoli, si è resa possibile la convivenza tra la natura e l'uomo [Ryden 1993; Turri 2004, 67 e sgg.].

I *media* del passato e del presente possono essere, entro tale prospettiva, sempre più di ausilio nel decifrare processi lenti ed eventi subitanei, generanti l'identità contemporanea dei luoghi in cui viviamo. Quanto oggi desumiamo dall'immagine storica del paesaggio – urbano, rurale, archeologico o, più in generale, culturale – non è, difatti, che la punta di un *iceberg* di una mutazione che ne ha investito morfologie, colture, percorsi, modi dell'abitare e del costruire attraverso i secoli. Una mutazione di cui registriamo, nel presente, solo gli esiti ma di cui, solo attraverso percorsi di paziente interrogazione, possiamo ricostruirne ragioni, processi e azioni. Tale faticoso compito ha, invero, un obiettivo prioritario per la sussistenza dei luoghi e delle comunità che li abitano e che può trovare nel sapiente uso delle fonti iconografiche uno strumento privilegiato: l'obiettivo, invero, tanto conclamato quanto disatteso, della prevenzione dai ciclici rischi naturali, registrati o sottesi nei tanti dettagli dell'iconografia storica.

## Bibliografia

- ARGAN, G.C. (2005). *Intervista sul Novecento*. In «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 17, p. 76.
- ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica. Arte, Critica e Filosofia*. Napoli: Giannini.
- ASSUNTO, R. (1976). *Paesaggio, ambiente, territorio. Un tentativo di precisazione concettuale*. In «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVIII, pp. 45-48.
- CAMBI, F. (2003). *Archeologia dei paesaggi antichi: fonti e diagnostica*. Carocci: Roma.
- D'ANGELO, P. (2003). *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma-Bari: Laterza.
- D'ANGELO, P. (2009). *Estetica e paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- D'ANGELO, P. (2010). *Filosofia del paesaggio*. Macerata: Quodlibet Studio, 13.
- GUIDOBONI, E.; BOSCHI, E. (2001). *Catania, terremoti e lave, dal mondo antico alla fine del Novecento*. Bologna: Compositori.
- GUIDOBONI, E.; POIRIER, J.P. (2004). *Quand la terre tremblait*. Paris: Odile Jacob.
- GUIDOBONI, E.; EBEL, J.E. (2009) *Earthquakes and Tsunamis in the past. A guide to techniques in Historical Seismology*. New York: Cambridge University Press.
- JAKOB, M. (2009). *Il Paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- MANNONI, T. (1994). *Archeologia dell'urbanistica*. Genova: Escum-Segep.
- RITTER, J. (1963). *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster: Aschendorff, trad. it. (2001). *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, a cura di VENTURI FERRIOLO, M. Milano: Guerini.
- RYDEN, K.C. (2003). *Mapping the Invisible Landscape. Folklore, Writing and the Sense of Place*. Iowa City: University of Iowa Press.
- SIMMEL, G. (1985). *Il volto e il ritratto*. Bologna: il Mulino.
- TOSCO, C. (2007). *Il paesaggio come storia*. Bologna: il Mulino.
- TURRI, E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio.
- VENTURI FERRIOLO, M. (2002). *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*. Roma: Editori Riuniti.
- Wounded Cities: The Representation of Urban Disasters in European Art (14<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries)*. (2015). A cura di FOLIN, M.; PRETI, M. Leiden: Koninklijke Brill.



*Contributi*  
*Papers*



***Restaurare il Paesaggio storico. Fonti, Memoria e Identità come strumento di ri-significazione nei contesti in via di abbandono. Alcuni casi in Campania***  
*Restoring the historic landscape: sources, memory and identity as a tool of re-signification for abandoned contexts - cases in Campania*

**RENATA PICONE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

**Abstract**

*The paper aims to deal with the issue of the historic landscape, intended as a relationship between built heritage and nature, with specific reference to contexts on the verge of be abandonment. The study deals with possible actions for preservation and restoration of the historic landscape, intended as potentials for informed transformation, which through “re-signification” of their identity and functions, allow such contexts to find a role in contemporary life, without losing their historic values. In particular, the paper aims to demonstrate how historical research conducted on indirect sources (maps, pre-cadastral documents, bibliographies, archival records relating to construction and restoration sites of the built heritage etc.) and tested in the direct reading of the built heritage, serves as the most important instrument in interpreting the dynamics of landscape transformation, and in suggesting new strategies for preservation and transmission to the future.*

*The study draws on experimental case studies in Campania, such as the Mulini Valley in Gragnano (Naples) and the village of Toppolo in Solofra (Avellino): historic landscapes of high identity values, representing significant examples of settlement types, construction techniques and life-ways, pertaining to very different contexts, now both subject to gradual processes of abandonment. Based on these cases, the paper explores how the iconographic sources can recount the transformative processes and thus become instruments for deciphering the multiple values and “re-meanings” of these landscapes, and suggesting possible strategies for preservation and enhancement.*

**Parole chiave**

Paesaggio storico, Restauro, Valorizzazione, Borghi produttivi in via di abbandono

Historic landscape, Restoration, Enhancement, Abandoned manufacturing towns

**Introduzione**

Il saggio affronta il tema del paesaggio storico urbano, con riferimento a borghi extraurbani con un rapporto sedimentato tra patrimonio costruito e natura, caratterizzati da speciali tipologie legate alla produzione, ed in fase di progressivo abbandono.

In particolare il presente studio dimostra come, nel caso di paesaggi storici consolidati, l'analisi sulle fonti indirette, quali la cartografia, i documenti pre-catastali, la documentazione d'archivio relativa ai cantieri di costruzione e restauro ecc, affiancata da una lettura diretta del patrimonio costruito e naturale, costituisce lo strumento principale per interpretare le dinamiche di trasformazione del paesaggio, e per suggerire nuove strategie per la sua conservazione e trasmissione al futuro.

RENATA PICONE

Lo studio si avvale di sperimentazioni condotte su alcuni casi studio campani, quali la Valle dei Mulini di Gragnano (NA) ed il quartiere conciario del Toppolo a Solofra (AV); paesaggi storici di alto valore identitario, che rappresentano significative testimonianze di tipi insediativi, tecniche costruttive, tipologie produttive e modi di abitare appartenenti a contesti campani assai diversi, entrambi interessati da un processo di progressivo abbandono.

A partire da tali casi, il *paper* approfondisce in che modo le fonti iconografiche possono raccontare i processi trasformativi e, quindi, divenire strumenti di decifrazione dei plurimi valori e significati di tali paesaggi, suggerendo possibili azioni di salvaguardia e nuove strade da intraprendere per la loro valorizzazione.

In questo senso una lettura attenta della rappresentazione iconografica e cartografica dei borghi esaminati, incrociata con gli strumenti di conoscenza e anamnesi propri della disciplina del restauro, può costituire una metodologia ed un modello interpretativo in cui “gli aspetti delli paesi” diventano una metafora che può aiutare – in un processo di restauro alla scala urbana e architettonica del paesaggio storico – a ri-costruire e ri-scrivere, in maniera anche innovativa, il senso dell’insediamento. In questo quadro le specificità „naturali” e agrarie del paesaggio, si intrecciano con quelle del patrimonio costruito, anch’esso frutto di aspetti naturali, come la reperibilità in loco dei materiali da costruzione, l’orientamento, il tipo di fondazione, funzione del tipo di terreno ecc., e delle tradizioni costruttive e antropologiche locali.

Il paesaggio storico costituisce, del resto, un palinsesto in continuo mutamento e gli strumenti propri della disciplina del restauro, abituata a lavorare su strutture sedimentate nel tempo – quasi mai oggetto di un singolo atto creativo, quanto piuttosto sommatoria di accadimenti diversi e tutti significativi – sono i più adatti a cogliere il suo carattere dinamico, anche condizionato dalla presenza costante e trasformatrice dell’uomo.

## 1. Il Patrimonio in questione

Le patrimoine dont il sera question ici est constitué par la cadre bâti des société humaines. Synonyme de patrimoine édifié dans l’espace par les hommes, il est, selon ses diverses catégories, qualifié de patrimoine bâti, architectural, monumental, urban, paysager...et, selon son mode d’insertion dans la temporalité, il est dit historique ou contemporain [Choay 2009, 9].

Coerentemente con la definizione di Patrimonio descritta da Françoise Choay in apertura al suo volume del 2009, questo saggio si occupa di borghi storici di piccole dimensioni, posti lontano dalle grandi città, caratterizzati da un equilibrato rapporto tra costruito e natura e da un palinsesto costruito dall’uomo con prodotti naturali e rinvenibili in loco, nonché con tecniche costruttive legate, anche antropologicamente, alle tradizioni locali.

In tal senso, il paesaggio storico urbano che i borghi produttivi di cui ci occupiamo testimoniano nella loro specifica individualità, rappresenta un insostituibile presidio identitario al processo di globalizzazione in atto, più volte denunciato dalla stessa studiosa francese [Choay, 2012]. «Depuis 1992, le processus de mondialisation et son retentissement sur l’ensemble des pratiques relatives ou patrimoine édifié de notre planète se sont accélérés de façon spectaculaire» [Choay 2009, 10].

Lo studio basato sull’analisi critica dell’iconografica e della cartografia quale strumento della decifrazione dei valori plurimi del territorio, da ri-conoscere attraverso l’indagine storica e da preservare attraverso un’azione di restauro, salvaguardia e valorizzazione alla

scala ampia e a quella architettonica, ha avuto uno sviluppo specifico nel *milieu* culturale dell'Italia meridionale, e segnatamente napoletano, sul finire dello scorso secolo. Tappa importante di questo filone di studi in ambito partenopeo è stata l'esperienza coordinata da Cesare De Seta, a seguito del terremoto dell'Irpinia del novembre 1980. Tale studio, il cui esito pubblicistico fu il volume *I casali di Napoli*, edito da Laterza, nel 1984, affiancò e supportò la redazione del *Piano Straordinario per il Recupero delle Periferie*, intrapreso dal Commissariato straordinario di Governo. In quell'occasione risultò chiaro quanto la ricerca storica affrontata in modo multidisciplinare, condotta da storici dell'Architettura, urbanisti ed esperti di Restauro, avesse contribuito alla costruzione di una consapevolezza diffusa del ruolo svolto dai centri minori dell'hinterland napoletano ed influenzato, per quanto possibile dati i tempi concitati della ricostruzione, l'azione sul territorio.

Nell'introduzione al volume, lo studioso napoletano, riconosceva gli aspetti pratici dell'opportunità che si era posta, affermando: «va dato atto all'ente pubblico di aver mostrato un'inusuale sensibilità verso i problemi della conoscenza storica, considerata essenziale contributo alla conservazione del patrimonio storico su cui si prevede di intervenire». In quell'occasione i tempi ristretti dell'emergenza, necessari a garantire una sistemazione idonea degli abitanti nei quartieri riqualificati, non consentì di anteporre la ricerca storica all'azione progettuale; pur tuttavia l'esperienza costituì l'antecedente di una prassi „virtuosa“ al punto che si osserva «siamo tutti convinti che se con questo volume in mano i progettisti dovessero ora affrontare gli stessi problemi che hanno dovuto risolvere, essi si muoverebbero con maggiore sicurezza di quanto non hanno potuto fare mentre la ricerca era in corso» [De Seta 1984, 5].

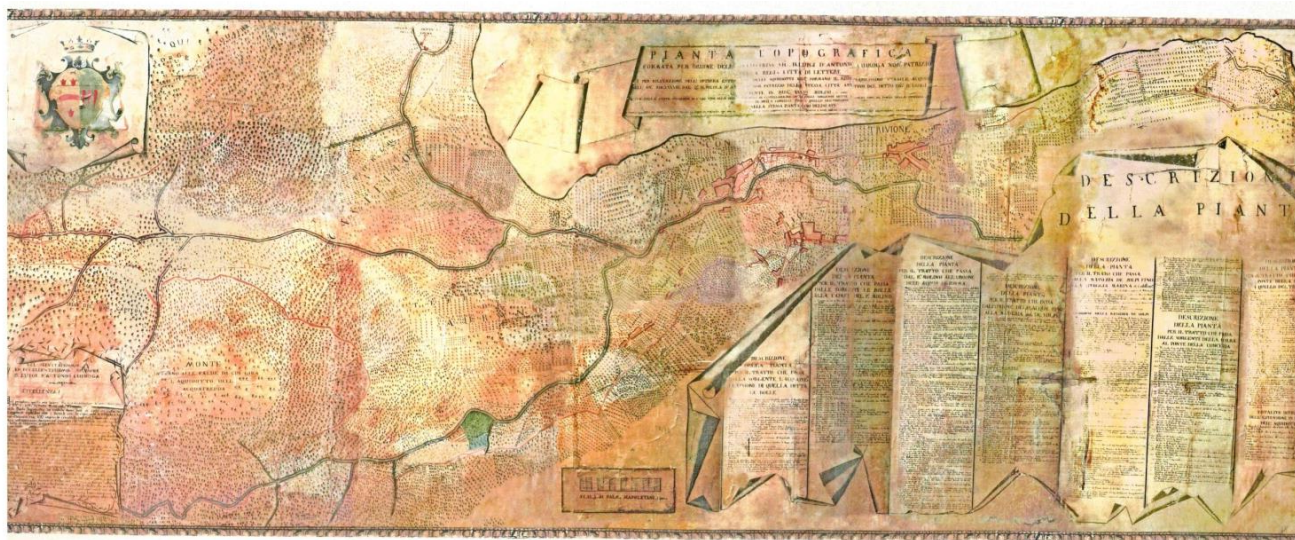


Fig. 1: "Pianta Topografica del territorio di Gragnano, fatta realizzare nel 1748 dall'Illustrissimo Sig. Luigi D'Antiuomo Chiroga" 150X500 cm, (Collezione privata).

## 2. La Valle dei Mulini a Gragnano

Situata lungo il percorso del torrente Vernotico, nel territorio del comune di Gragnano (NA), la Valle dei Mulini costituisce oggi un vero e proprio parco naturalistico che si sviluppa per un tratto di circa due chilometri nell'ambito dei Monti Lattari, creando un



RENATA PICONE

paesaggio storico urbano innervato tra patrimonio costruito, archeologia industriale e natura.

La Valle prende il nome dai mulini che sin dal XIII secolo svolgevano attività molitoria in quel luogo, naturale continuazione della Valle dei Mulini e delle Ferriere di Amalfi, che si trova nel versante meridionale, una volta valicato il monte Cervigliano che domina la valle gragnanese.

Proprio il contatto geografico, da cui è scaturito quello commerciale, tra Amalfi e Gragnano, luogo di transito per chi da Pompei e Castellammare voleva raggiungere il versante amalfitano via terra, deve essere stato all'origine dell'attività molitoria nella zona, a cui ben presto si unì la produzione di tessuti tra cui grande importanza ebbero le sete, molto rinomate. La via di collegamento fondamentale conduceva al mare da cui arrivava il grano e da cui partiva il prodotto finito, e permise ai quasi trenta mulini costruiti nella Valle di soddisfare il fabbisogno dei panettieri di Napoli e dei paesi limitrofi. L'area si sviluppa tra il 1266 ed il 1272 per aumentare la produzione di farina nell'area a valle della costiera sorrentina, complice oltre alla presenza di acqua – che assicurava il funzionamento degli impianti anche quando quelli presenti nella Valle dei Mulini di Amalfi erano impraticabili per siccità – la vicinanza al mare e al porto di Castellammare di Stabia, dove era esportato il prodotto finito.

L'apice dell'attività fu raggiunto durante il XVIII secolo, quando i quasi trenta mulini, appartenenti a diverse famiglie, o alla chiesa, macinavano oltre un milione e centomila quintali di grano all'anno. A partire dalla metà del XIX secolo, la nuova industria della pasta, che utilizzava farina di grano duro, soppiantò i mulini, che invece realizzavano farina di grano tenero: nel 1859 infatti a Gragnano si contavano già novantuno pastifici contro i ventotto mulini; ad aggravare maggiormente la situazione, fu un'imposta del 1869 che imponeva il pagamento di una quota a seconda del numero di giri della macina.

La logica insediativa del patrimonio costruito rappresentato dai mulini in muratura era naturalmente quella di seguire il corso del fiume Vernotico, per usufruire della forza motrice dell'acqua.

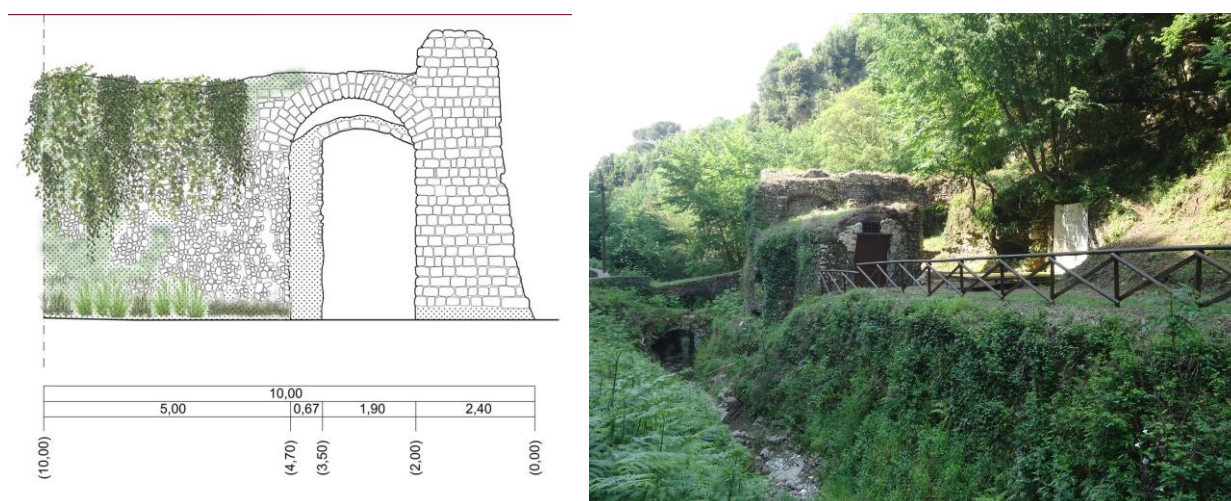


Fig. 2: Gragnano, Valle dei mulini. Prospetto e veduta di un mulino (Elaborazione grafica e foto a cura di F. Angellotto e A. Barbato).

I mulini sono costruiti in tufo grigio, detto *di Gragnano* o *di Nocera*, o in pietra calcarea naturale. I manufatti, ad un livello (tranne nel caso del Mulino denominato "*Grotticella*"), erano affiancati da torri e presentavano orizzontamenti per lo più costituiti da volte a botte, con canali laterali per raccogliere le acque piovane da riutilizzare per gli animali. Le ruote erano alimentate dalla forza motrice dall'acqua accumulata nelle torri laterali. Queste torri avevano un ugello trapezoidale che faceva uscire l'acqua a forte velocità e pressione, investendo così le pale di una ruota orizzontale che iniziava a girare; a sua volta il palo di castagno posto al centro imprimeva la forza alle due macchine superiori, di cui quella mobile realizzava la macinazione vera e propria.

La particolarità tipologica dei mulini di Gragnano era data dalla presenza di ruote verticali e non orizzontali, con un sistema messo a punto dagli Amalfitani che garantiva l'approvvigionamento dell'acqua anche in presenza di flussi fluviali non costanti come quello del Vernotico.

In tale particolare tipologia edilizia, l'acqua, dopo essere stata canalizzata, veniva accumulata sulla torre, e quindi la pressione esercitata e l'energia cinetica permettevano di far muovere la macina; sovente esisteva anche un'altra torre, che fungeva da volano. Il grano veniva poi macinato da due ruote in pietra e la farina ottenuta cadeva direttamente nei sacchi, tramite scanalature: la farina inoltre manteneva intatte le proprietà organolettiche, grazie alla bassa velocità del movimento delle macchine e del conseguente scarso surriscaldamento.

L'attività produttiva dei mulini cessò definitivamente intorno agli anni Quaranta del XX secolo e il patrimonio costruito, in stato di degrado e abbandono, fu in parte ricoperto dalla vegetazione.

Nel caso della valle dei Mulini di Gragnano, si rileva di fondamentale importanza l'analisi della "*Pianta Topografica*", in palmi napoletani, fatta realizzare nel 1748 "dall'Illustrissimo Sig. Luigi D'Antuono Chiroga", per rilevare l'intera estensione dei propri acquedotti e dei mulini di sua proprietà. La planimetria, conservata in una collezione privata, rappresenta ancora oggi la più valida fonte iconografica per individuare la presenza dei mulini nell'area di Gragnano e per collocarli lungo il corso d'acqua Vernotico.

Il riscontro tra i mulini individuati dal Chiroga nella sua *Pianta Topografica* e le evidenze attualmente visibili lungo la Valle, mediante gli strumenti analitici tipici della disciplina del restauro architettonico, rappresenta uno strumento irrinunciabile per la catalogazione, conoscenza e salvaguardia di tale patrimonio. Quest'ultimo costituisce una testimonianza del legame storicamente consolidatosi tra territorio, risorse naturali e patrimonio costruito; una tipologia ad alta specificità, simbolo di un sapere costruttivo che univa le tecniche edilizie con i materiali locali, per rispondere ad esigenze produttive precise, peraltro ecologicamente sostenibili.

Ciò fa della Valle dei mulini di Gragnano una testimonianza da restaurare e valorizzare, anche nell'ambito di un programma di turismo naturalistico consapevole, che può "fare sistema" con altre realtà produttive e storiche presenti nel territorio campano.

### 3. Il rione conciario del "Toppolo" a Solofra

Altro esempio campano di patrimonio costruito ad alta specificità strutturale e tipologica, che ha caratterizzato per secoli l'identità di un territorio, è rappresentato dal Rione delle conerie di Solofra, nell'avellinese, in Campania. Il paesaggio storico-urbano delle

RENATA PICONE



Fig. 3: Giuseppe Palizzi, *Valle dei Mulini, Gragnano, 1839* (Collezione privata).

Fig. 4: Lath Delpech, *Valle dei mulini di Gragnano* ("Vue prose dans le ravin de Graniano", Royaume de Naples 1828).

concerie di pelli di Solofra, costruito nel XVI secolo nella parte orientale della città, chiamata Toppolo, sorge alla confluenza di due corsi d'acqua, e rappresenta oggi l'eredità tangibile dell'identità storica di Solofra e, in quanto tale, merita di essere conservato e valorizzato.

La concia delle pelli a Solofra costituisce oggi uno dei più alti esempi in ambito campano di un'attività artigianale locale, dalle origini antichissime, che ha saputo evolversi in un'industria di valore nazionale, mantenendo pressoché inalterato il rapporto con il suo territorio. Tale attività, d'altro canto, si lega strettamente alle peculiarità geografiche e ambientali del contesto solofrano, e da esso trae le sue origini e la sua fortuna. Il ciclo di produzione delle pelli, come nel caso della Valle dei Mulini di Gragnano, necessitava, infatti, non soltanto della materia prima fornita dal bestiame, ma anche di una grande quantità di acqua e di specie vegetali specifiche. In tal senso Solofra, grazie alla sua posizione lungo antichi tracciati pastorali, alla confluenza di due corsi d'acqua, e alla presenza di una fitta vegetazione di tipo pedemontano, ha saputo utilizzare al meglio le caratteristiche del territorio, sostenendo le condizioni affinché la produzione delle pelli si radicasse e si sviluppasse.

Il "Toppolo" sorge a ridosso della confluenza dei due torrenti, la Solofrana e il Liarvo, in un'area della città situata a Mezzogiorno del nucleo antico, dove, a partire da Medioevo, si è concentrata l'attività della lavorazione delle pelli. La presenza degli opifici conciari ha caratterizzato fortemente la struttura urbana dell'abitato, che si presenta oggi come un grande sito di archeologia industriale che contiene i segni della storia economica e sociale di Solofra. Le antiche fabbriche, per la maggior parte cadute in disuso e abbandonate, sono sorte in larga parte durante il XVI secolo e hanno subito trasformazioni che sono andate di pari passo con l'evoluzione delle tecniche di lavorazione della pelle.

Le prime attività relative al trattamento delle pelli a Solofra sono documentate già dal XIII secolo. Nel corso del Trecento, l'attività conciaria si andò ampliando seguendo le fortune delle vicine Salerno e Amalfi, che necessitavano di pellami, suppellettili e indumenti per l'industria bellica e per i commerci all'interno del Mediterraneo. Gradualmente, infatti, le aziende conciarie ampliarono la tipologia di prodotti, utilizzando materie prime e





Fig. 5: Veduta del rione conciario del Toppolo a Solofra (foto di Luca Penna, 2015).

macchinari per la creazione di nuove forme artigianali derivanti dalle pelli o dal loro processo di lavorazione, come le pergamene, le calzature, i cordami e la lana.

Tale fervente attività determinò un netto aumento demografico nell'abitato di Solofra che accrebbe enormemente la sua superficie comunale fino a contare nel Cinquecento ben quindici casali a ridosso del nucleo storico.

A partire dal XVI secolo, parallelamente allo sviluppo delle tecniche di concia e all'aumento della domanda da parte di committenti, Solofra contava numerose *apothecae de consaria* dislocate lungo il *Fiume*, il vallone Cantarelle e nella località S.Agata vari magazzini deputati a fasi del processo di concia. In questo secolo iniziò a modificarsi la struttura degli stabilimenti, che da spazi comuni di lavoro all'aperto, divennero veri e propri edifici organizzati nella maggior parte dei casi su due piani. Nel piano inferiore venivano espletate le operazioni di concia vera e propria che avveniva in vasche tonde o in botti semi-interrate di legno (*tine*, *tenatori*, *caccavi*) dove la pelle veniva a contatto con soluzioni ricche di tannino, che la trasformavano in *coiro* e che richiedevano un giornaliero rimescolamento delle stesse e tempi diversificati di lavorazione, fino a sei-otto mesi. Al piano superiore avvenivano le operazioni di rifinitura, dette *corredatura* che permettevano lo spostamento del lavoro in luoghi diversi dalla bottega vera e propria, quasi sempre nelle case di abitazione e in seguito nei magazzini (*cellari*). Con essa la pelle subiva le operazioni di colorazione, di asciugatura su *telati* dove veniva inchiodata molto tesa perché conservasse definitivamente la sua forma, e di ammorbidimento con l'uso di sostanze grasse.

RENATA PICONE



Fig. 6: Solofra. Un cartolina raffigurante una conceria del Toppolo agli inizi del XX secolo.

Fig. 7: Solofra. Planimetria del Toppolo con l'indicazione delle concerie.

L'elemento costruttivo più importante della conceria solofrana era la *corte* o *cortina*, un complesso di abitazioni dette *sedili* che si chiudevano intorno ad un ampio ed articolato cortile, cui si accedeva attraverso un *introito magno* o *wafio*. Tale spazio era fornito di pozzo, di stalle, di magazzini detti *cellari* e di cantine, e svolgeva una funzione aggregante del lavoro e delle relazioni sociali. Elemento caratterizzante della cortina era la scala esterna con il ballatoio, che spesso era coperto in modo da formare una loggia da cui si accedeva alle singole abitazioni. La corte era arricchita, inoltre, dall'orto, in collegamento con l'abitazione singola, detta "palazzata" o *domus* con vani superiori ed inferiori.

Le concerie del Toppolo erano in muratura a due piani con porte e finestre di legno, con *astrachene* (lastrico) e tavolato per la lana. Tutte erano fornite di fontana e di una serie di condotti in legno o in muratura non solo per prelevare l'acqua del fiume ma anche per scaricarla dopo l'uso. Un elemento importante della conceria era lo *spanditoio*, un ampio spazio che si allungava nei campi o nelle selve dove venivano stese le pelli ad asciugare e che accoglievano i tavolati per stendere la lana e in genere per tutti i momenti di questa attività che si potevano svolgere all'aperto.

La dimensione artigianale del processo di concia subì un arresto alle soglie del XIX secolo, quando la ricerca tecnologica introdusse nel procedimento di essiccazione delle pelli l'utilizzo di sostanze chimiche a base di cromo, al posto degli elementi vegetali tanninici. Il nuovo sistema portò alla introduzione della cosiddetta „concia veloce“, in contrapposizione a quella usuale, che da allora fu detta lenta. Gli innumerevoli vantaggi in termini economici, dovuti alla maggiore reperibilità del cromo rispetto ai vegetali contenenti tannino, ebbero tuttavia come contrappeso la nascita di un'industria notevolmente inquinante e poco sostenibile da un punto di vista ecologico.

La concia veloce fu adottata anche negli opifici di Solofra a partire dagli anni Cinquanta del Novecento e condusse ad un'ulteriore fase di trasformazione della tipologia edilizia delle concerie. Gli edifici originari a due piani subirono nuove sopraelevazioni fino a raggiungere i 4 o 5 livelli. Ai piani terra le pelli venivano conciate non più nelle fosse ma nei *bottali*, e la vicinanza ai corsi fluviali divenne una condizione non più necessaria allorché lo sviluppo dell'acquedotto comunale, costruito a partire dagli anni Venti, introdusse l'acqua fin dentro le singole abitazioni.

La spinta all'industrializzazione della produzione della pelle, tuttavia, iniziò a creare forti problemi di inquinamento nell'area del Toppolo e in tutto l'abitato antico, tanto che alla fine



degli anni Settanta il Comune di Solofra iniziò a valutare l'ipotesi di delocalizzare la produzione delle pelli, sfruttando la possibilità di creare consorzi per l'istituzione di Aree di Sviluppo Industriale A.S.I., così come previsto dalla legge n. 634 del luglio 1957 contenente provvedimenti per lo sviluppo industriale delle aree del Mezzogiorno.

La creazione del nuovo polo industriale a valle di Solofra, dove furono localizzate tutte le industrie conciarie, portò all'abbandono degli opifici del Toppolo che andò incontro ad un graduale processo di decadenza. Tale processo conobbe il suo culmine con il terremoto dell'Irpinia del 1980 che provocò notevoli danni alle strutture e il definitivo abbandono dell'area da parte della popolazione residente.

Oggi l'ex quartiere delle concerie versa in uno stato di rovina e incuria dovuto all'assenza di una destinazione d'uso degli antichi opifici e alla mancata manutenzione delle strade e delle infrastrutture. La maggior parte degli edifici presenta notevoli dissesti strutturali dovuti all'azione del terremoto e all'assenza di un reale programma di consolidamento all'indomani del sisma. I danni più gravi, tuttavia, sono stati apportati dall'azione delle acque meteoriche e del sottosuolo, che hanno provocato forme di degrado da umidità



Fig. 8: Solofra, rione Toppolo. Fotoraddrizzamento e sezione di una conceria (Elaborazioni grafiche a cura di L. Penna).

nelle fondazioni e nelle murature in alzata e la marcescenza degli elementi lignei costituenti i solai, le coperture e le finiture.

Anche a Solofra gli strumenti cartografici consentono oggi di far luce sulla logica insediativa del patrimonio costruito lungo la Valle attraversata dai corsi d'acqua Liarvo e Solofrana, con particolare concentrazione nel punto di confluenza tra essi.

La lettura poi delle fonti iconografiche dal Medioevo al XX secolo consente di trarre informazioni sulle fasi di lavorazione della concia nelle varie epoche e di studiarne le ricadute sulle tipologie edilizie ricorrenti, ancora riscontrabili, peraltro, nelle concerie storiche presenti nel territorio del Toppolo. Tali fonti costituiscono, al pari del patrimonio costruito, testimonianza di valori antropologici e identitari che dovranno essere tenuti in conto in qualsiasi programma di riqualificazione urbana e architettonica del sito, oltre ad essere ospitati in un eventuale museo della storia dei luoghi.

RENATA PICONE



Figg. 9, 10, 11: Raffigurazioni della vita lavorativa e corporativa delle conerie del Toppolo (G. Filangieri, 1891).

#### 4. L'iconografia come strumento di ri-significazione identitaria per i borghi in via di abbandono

Il progressivo allargamento della tutela dal singolo monumento di eccezionale valore, fino ai lasciti della cultura materiale, ai centri storici e al territorio, rende oggi possibile parlare dell'intervento di conservazione proprio a partire da quest'ultimo [Picone 2004]. Il territorio è divenuto cioè sia *testo* che *contesto* per i tessuti storici, le architetture, i lotti agricoli, l'archeologia industriale ecc., che contiene al suo interno; *testo* e *contesto* su cui esercitare in primo luogo l'azione di tutela [Fancelli 1999]. Quest'ultima non può oggi articolarsi esclusivamente su singoli interventi isolati, a pioggia, ma deve partire dal territorio, per investire via via gli oggetti che esistono al suo interno, letti non come episodi slegati, ma correlati tra loro e al contesto. Il territorio diviene in tal senso, l'idonea scala di programmazione della tutela, entro cui acquistano senso i singoli interventi di restauro.

Come ci ha insegnato Giovanni Urbani, fare riferimento al territorio significa affrontare in modo ampio e corretto una serie di fattori che fanno parte di un progetto di restauro volto a rallentare i processi di degrado della fabbrica e rimuoverne le cause, per spostare più avanti la soglia della permanenza dell'opera [Urbani 2000].

In tal senso la conoscenza del manufatto e del suo territorio, basata anche sull'analisi dell'iconografia e della cartografia storica esistente può dare indicazioni su come quell'insediamento o quell'architettura costituisce in sé una risposta alla conformazione dei luoghi, all'orografia, al clima, all'orientamento ecc.

L'analisi storica condotta sulle fonti indirette permette inoltre di spiegare le scelte inerenti la costruzione originaria, quali i materiali impiegati, la forma e le funzioni delle singole parti costruttive, le tecniche e le tradizioni, ma anche i meccanismi ricorrenti di danno che si sono verificati nei secoli, nonché, in alcuni casi, le tecniche di consolidamento storiche sedimentatesi nel palinsesto del patrimonio costruito. Un'indagine basata sulle fonti iconografiche e cartografiche aiuta, dunque, a decifrare memoria e identità in luoghi come quelli esaminati in cui tali valori sembrano scomparire, facendo avanzare la soglia di conoscenza; tale indagine consente altresì di decifrare i criteri su cui basare un'azione di restauro rispettosa del *genius loci*.

La Valle dei mulini di Gragnano, così come il quartiere conciario del Toppolo costituiscono ambiti considerati, fino ad un ventennio fa „minori“, ma in realtà testimonianza di tradizioni costruttive, produttive e tecnologiche che appartengono alla memoria collettiva.

Appare opportuno, in conclusione, evidenziare come solo a seguito di un dettagliato programma di conoscenza dell'impianto tipologico e della tecnica costruttiva dei mulini di Gragnano e delle conerrie solofrane sarà possibile elaborare un progetto di restauro a scala territoriale e architettonica rispettoso dell'identità dei rispettivi ambiti, impostando un intervento volto alla conservazione dei sistemi di raccolta delle acque e del funzionamento degli antichi opifici, che costituiscono il reale elemento caratterizzante e identitario di queste architetture e del loro rapporto con il paesaggio e con l'ambiente.

### Bibliografia

- CHOAY, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris: Editions du Seuil.
- CHOAY, F. (2012). *Patrimonio e globalizzazione*. Alinea: Firenze.
- DE SETA, C. (1984). *I Casali di Napoli*. Bari: Laterza.
- Iconografia delle città in Campania: le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. (2007). A cura di DE SETA, C., BUCCARO A. Napoli: Electa.
- I centri storici della provincia di Napoli: struttura, forma, identità urbana*. (2009). A cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: ESI.
- FANCELLI, P. (1999), Restauro e territorio. In *Te.Ma.* (1999), n°3. 2-16.
- FILANGIERI G. (1891). *Documenti per la storia, le arti, le industrie della provincia napoletana*. col. V Napoli. *Manifatture in Campania. Dalla produzione artigianale alla grande industria*. (1983). A cura dell'Associazione per l'archeologia industriale. Napoli: Guida
- PICONE, R. (2005). La conservazione degli edifici storici, il riferimento all'ambiente e al territorio. In *Restauro e consolidamento*. A cura di AVETA, A., CASIELLO, S., LA REGINA F., PICONE. Roma: Mancosu.
- URBANI G. (2000), *Intorno al restauro* a cura di Bruno Zanardi, Milano: Skira.



## *Le miniere di zolfo in Irpinia. Riflessioni sulle trasformazioni di un paesaggio* *The sulphur mines of Irpinia: considerations on landscape transformation*

**SERENA BOREA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The paper explores the theme of the transformation of a landscape due to the actions of "economic man", involving first the population, then depopulation and partial abandonment. The case under analysis is that of the sulphur mines in the villages of Tufo and Altavilla, Irpinia (Campania). The mines were founded in the late 19<sup>th</sup> century and remained active until the last years of the 1900s. The reading and study of the iconographic sources describes how the landscapes were rapidly transformed through urbanization and industrial activities. The paper illustrates how, in the transformation of a site, the new views of the landscape changes the perception and "story" of the original one. The ultimate aim of this research is to understand the appropriate tools for increasing the value of these places, by highlighting their characteristics and identity through the telling of their stories.*

### **Parole chiave**

Miniere di zolfo, paesaggio, conservazione del patrimonio culturale, Irpinia  
Sulfrur mines, landscape, conservation of cultural heritage, Irpinia

### **Introduzione**

Il contributo intende approfondire il tema delle miniere di zolfo in Irpinia, provincia di Avellino, sorte nei paesi di Tufo e Altavilla a fine Ottocento e sviluppatasi durante tutta la metà del primo Novecento. L'obiettivo è quello di soffermarsi sulla storia delle trasformazioni di un paesaggio che, votato principalmente all'attività agricola, si trova nel corso di pochi decenni a subire significativi cambiamenti. L'insediamento della nuova attività estrattiva durante i primi del Novecento altererà significativamente il paesaggio sia a causa delle evidenti trasformazioni che interesseranno il territorio nella sua morfologia, come la costituzione di profonde gallerie preposte all'estrazione del materiale solfifero, sia per l'insorgere di nuovi complessi architettonici di specifica pertinenza all'attività produttiva.

Gli elementi che caratterizzano i tipici borghi rurali irpini subiranno significativi cambiamenti. I centri abitati, prevalentemente arroccati sulla cima di alture collinari, dovranno adattarsi ad un sempre crescente fenomeno di ripopolamento e le reti di trasporto subiranno interventi di trasformazione per essere ampliate e adattate a soddisfare le nuove richieste del territorio.

La lettura e lo studio delle fonti iconografiche consentirà di raccontare come questi paesaggi si siano trasformati rapidamente, poiché investiti da un improvviso fenomeno di urbanizzazione e di incremento dell'attività produttiva.

Parte del contributo punterà a sottolineare come, in un territorio in trasformazione, i nuovi punti di vista e di fruizione del paesaggio mutino anche la lettura e il racconto dello stesso.



SERENA BOREA

Ci si vuole soffermare, non solo unicamente al periodo di crescita ed espansione di questo paesaggio a causa dell'inserimento dell'attività estrattiva sulfurea in un contesto principalmente votato alla coltivazione dei campi, ma in tale contributo si propone, anche, di analizzare le trasformazioni del territorio legate al fenomeno di abbandono, successivo alla chiusura delle miniere e alla dismissione delle stesse.

L'analisi dello stato di conservazione attuale consentirà di riflettere su quali siano le politiche territoriali fattibili e gli strumenti da mettere in campo per un accorto progetto di restauro e valorizzazione delle architetture ormai abbandonate e in uno stato di conservazione fatiscente.

La volontà è quella di preservare la memoria di un periodo storico che ha contribuito allo sviluppo di un territorio, con l'obiettivo di analizzare possibili strategie di intervento al fine di comprendere come attraverso un'accorta politica di tutela, conservazione e restauro, si possa giungere alla valorizzazione di un luogo ormai abbandonato, ma nevralgico per il racconto della storia di quel territorio.

## **1. Storia delle miniere. La scoperta dello zolfo e la nascita del borgo minerario nei paesi di Tufo e Altavilla**

(...) pochi anni or sono dalla città capoluogo della Provincia venne fuori un gran movimento per le ricerche dei minerali. Si sa pure che per qualche scoperta mineraria ottenuta dal febbrile ardore delle concepite speranze, il Governo incaricò il cav. Francesco Zampiri, ingegnere delle miniere, di fare un'escursione sul territorio della Provincia per riferire su ciò che richiamasse la sua attenzione. E' noto come il cav Zampiri avesse fermata la sua attenzione su di un minerale do zolfo trovato nel territorio del comune di Tufo, come avesse incoraggiato il sig. Francesco di Marzo ad eseguire le ricerche nel Vallone dei Granci, ove si rinvenne il citato minerale ed in tutte le località adiacenti, e come il nominato sig. Di Marzo, accattato l'impegno, non avesse indietreggiato di fronte a nessuna spesa occorrente all'uopo ed a quella folla di indagini importanti e difficili che all'impresa erano necessari [L'Eco Irpinia, 19 maggio 1870]

È possibile datare l'inizio dell'attività di estrazione solfifera in Irpinia dal 1866, anno in cui il consorzio agrario di Avellino incominciò a compiere le prime ricerche nei comuni di Altavilla e Tufo. Ad incoraggiare tali indagini furono due personalità particolarmente significative per i comuni interessati: Ferdinando Capone per il comune di Altavilla e Francesco Di Marzo per il comune di Tufo.

Il 2 settembre 1868, capeggiata da Ferdinando Capone, venne costituita nel comune di Altavilla una società per l'estrazione dello zolfo e della sua commercializzazione sia grezzo in pietra che molito. A meno di un anno di distanza, il 29 marzo 1869, venne fondata una nuova società dal nome *Società delle miniere sulfuree di Altavilla Irpina*, per l'estrazione, la lavorazione e la commercializzazione dello zolfo. Successivamente le due società furono fuse nella *società delle miniere sulfuree di Altavilla Irpina* e il complesso delle cave e degli stabilimenti fu chiamato *Miniera Sociale*. Mentre le vicende burocratiche-organizzative delle miniere di zolfo ad Altavilla furono abbastanza discontinue e turbolente fino alla costituzione dell'unica società dal nome *Società Anonima Industrie Meridionali-miniere di zolfo irpine*, comunemente chiamata SAIM, per le miniere Di Marzo a Tufo la gestione rimase sempre salda nelle mani della famiglia Di Marzo<sup>1</sup>.

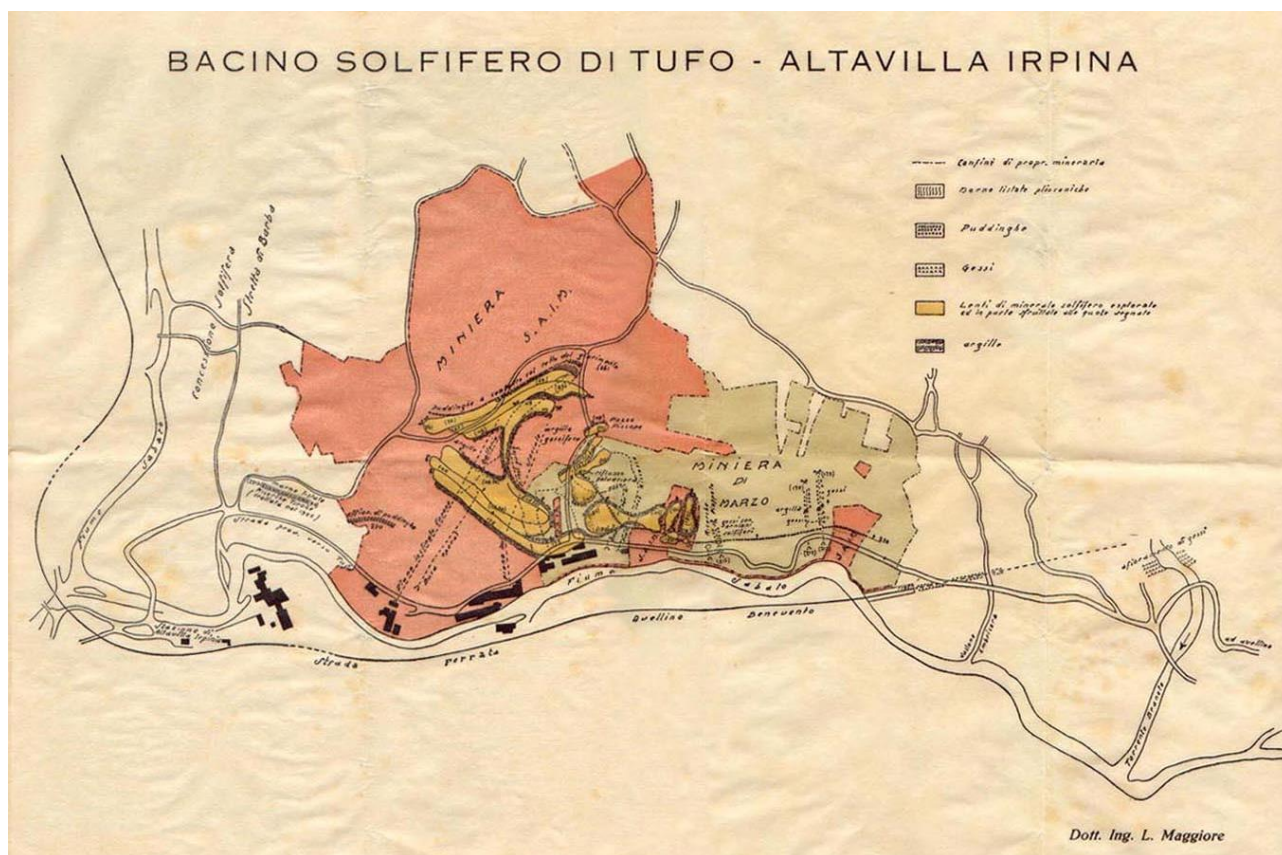


Fig. 1: Bacino Solfifero di Tufo- Altavilla Irpina (Archivio Privato SAIM).

In breve tempo le miniere irpine primeggiarono nei mercati nazionali per la vendita dello zolfo, precedentemente a vantaggio unicamente delle miniere siciliane.

Il minerale estratto, dimezzato manualmente e successivamente molito con impianti azionati dalle acque del fiume Sabato, si dimostrò ottimo per la solforazione delle viti, trovando largo impiego nei vitigni irpini già rinomati in tutta la giovane nazione [Borea 1993].

Con l'avvento dell'attività mineraria il paesaggio collinare irpino tra Altavilla e Tufo, costituito da verdeggianti colline dedite alla coltivazione dell'uva e attraversato in parte dal fiume Sabato, subì notevoli cambiamenti. I Di Marzo da Tufo e i Capone da Altavilla, in breve, trasformarono completamente il bosco della Palata in una zona mineraria, che nel periodo di maggiore attività recò ai paesi vicini un indiscusso benessere.

Il nuovo parco minerario, così costituito, si sviluppava intorno a tre nuclei principali: le miniere SAIM, la miniera Di Marzo e il suo parco minerario.

Le miniere SAIM si sviluppavano in un'ansa del fiume Sabato, dove si ritiene che fossero collocati i resti di un antico mulino. Un rilievo topografico del 1718 conferma infatti la presenza di antichi ruderi definiti come resti di due importanti opifici quali una ferriera e una gualchiera<sup>2</sup>. Successivamente ai ritrovamenti solfiferi le lavorazioni dello zolfo si concentrarono nelle vicinanze di mulini al fine di sfruttare al meglio l'energia idraulica da essi derivante per la fase di molitura dello zolfo. Gli edifici principali della miniera si presentavano organizzati secondo le fasi del processo di lavorazione.

SERENA BOREA



Fig. 2: SAIM Miniere di zolfo. Pianta Miniera e Stabilimenti (Archivio privato SAIM).

All'ingresso della miniera uno slargo di modeste dimensioni, chiamato *piazzetta*, dedicata a S. Barbara, ospitava le manifestazioni e i momenti di preghiera tra i minatori. L'edificio principale, dai decori in facciata di pregio, adibito ad uffici e direzione, rappresenta un bell'esempio di architettura di fine Ottocento realizzata in tufo.

Le miniere di zolfo Di Marzo si presentavano, invece, caratterizzate da un unico elemento architettonico sviluppatosi in differenti momenti.

Il lungo e articolato volume principale, disposto tra la quota bassa della linea ferroviaria e la quota intermedia della strada, si modificò lentamente assumendo una configurazione autonoma all'interno del paesaggio.

L'edificio originario doveva evidenziare in primis la maestosità della miniera Di Marzo. La facciata principale era rivolta non all'ingresso delle miniere, ma al piazzale della stazione ferroviaria, distante solo pochi metri dall'insediamento minerario. Il portale di ingresso e l'arco in bugnato in pietra lavica, incorniciavano il gigantesco busto in bronzo di Francesco Di Marzo, sotto il quale una lapide commemorativa in marmo recitava *Francesco Di Marzo scoprì le miniere di zolfo nell'anno 1866*. Il minerale fu riproposto in facciata sulla parte superiore dell'ingresso principale, in corrispondenza dell'architrave in pietra, sotto forma di pepite di zolfo. Al primo piano gli ambienti rappresentativi presentavano una pavimentazione in listoni di legno. Lungo le pareti delle stanze principali, rivestite da pregiate carte da parati, correva una boiserie in legno. Significativo era, in particolare, l'ambiente destinato a biblioteca, con scaffalature in legno pensate appositamente. Una scala in ferro, infine, metteva in comunicazione gli ambienti del primo livello con il torrino dell'Osservatorio Astronomico, che rappresentava un'assoluta particolarità nella costruzione.





Fig. 3: Le miniere di zolfo Di Marzo (Borea 2008).

I corpi di fabbrica successivi, dai caratteri materici e architettonici diversi rispetto a quelli dell'edificio principale, si sviluppavano in continuità con quest'ultimo, costeggiando la strada statale 371. L'organizzazione di questi ultimi, fisicamente e funzionalmente collegati, seguiva il percorso di lavorazione dello zolfo che, giungendo dal vicino sito minerario, veniva distribuito nei depositi per poi essere lavorato e posato nei magazzini per lo stoccaggio finale.

A differenza delle miniere di zolfo della SAIM, che avevano al loro interno anche la discesa alle gallerie per l'estrazione del minerale, le miniere Di Marzo avevano il loro parco minerario delocalizzato rispetto alla zona dedicata alla lavorazione e all'*insaccaggio* dello zolfo. L'area si sviluppava nei pressi della galleria detta *Riscossa*, dove, negli anni del fascismo Vito di Marzo fece costruire per i lavoratori della miniera, una mensa, i bagni, gli spogliatoi e la zona infermeria. Altre gallerie, denominate *Ribasso* e *Sentinella*, erano di appartenenza alla famiglia Di Marzo. Nello specifico la galleria *Sentinella*, denominata così perché al confine con i giacimenti minerari dei Capone, fu fautrice di numerose dispute tra le due famiglie per la gestione dell'area di confine.

I giacimenti minerari, dunque, occupavano una vasta area della valle del Sabato che vide convivere per molti anni gli insediamenti produttivi e le vaste aree coltivate a vigneto per la produzione del greco di Tufo. A testimonianza di questa convivenza ritroviamo ancora oggi la presenza tra i filari di vigneto coltivati, di alcuni camini in mattoni rossi alti circa 5m; essi erano di vitale importanza al fine di garantire il ricambio d'aria nei cunicoli sotterranei delle gallerie, alcune delle quali profonde più di 60 m dal livello del mare. Per la miniera SAIM si accedeva ai cunicoli sotterranei attraverso una galleria denominata "Capone", la cui entrata era in località "Isca della Palata", in prossimità del fiume Sabato, lunga 150m.

SERENA BOREA

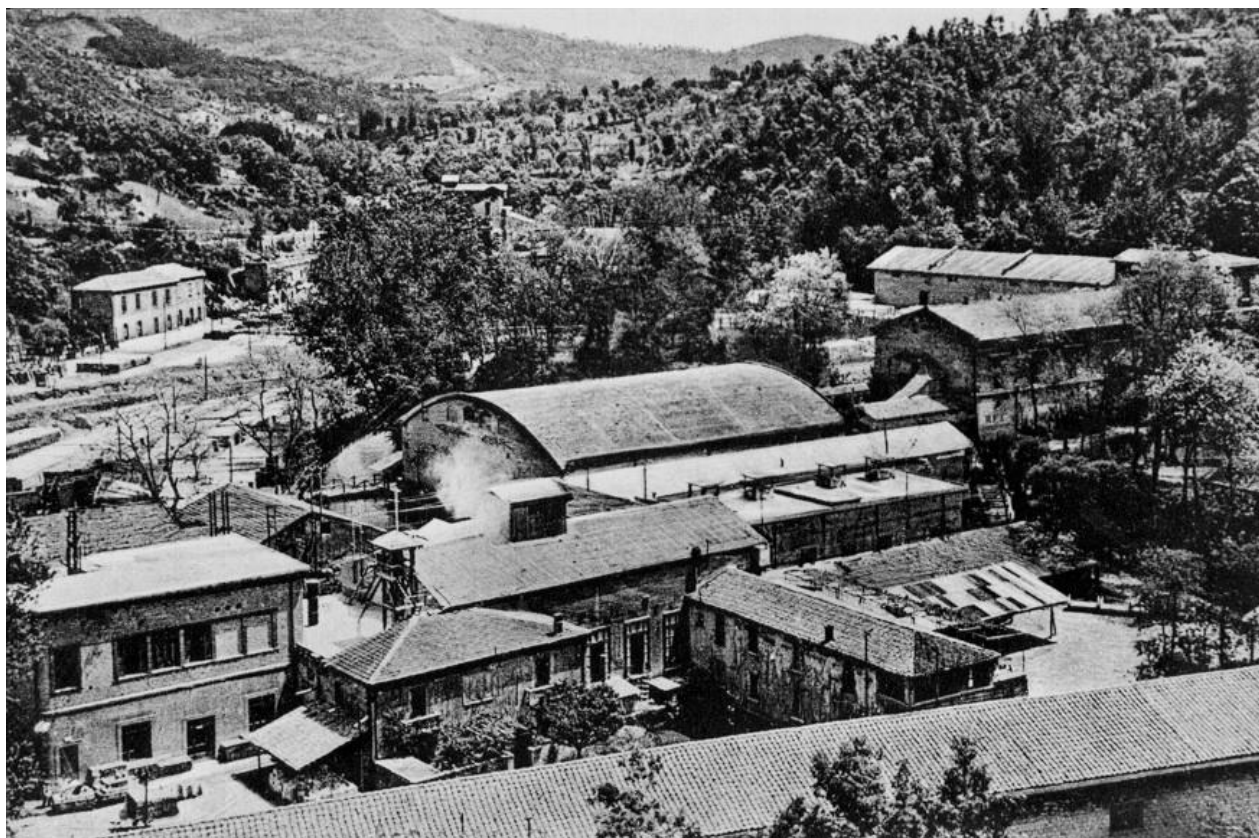


Fig. 4: Le miniere di zolfo SAIM, foto storica 1943 (Archivio privato SAIM).

Lungo questo primo tratto in orizzontale correva un binario decauville per il trasporto del minerale.

Seguiva una discenderia inclinata di  $37^\circ$  che arrivava fino all' $8^\circ$  livello; ma il punto più profondo della miniera era il  $9^\circ$  livello a m. 67 sotto il livello del mare, al quale si accedeva tramite un pozzo di servizio. Attraverso questa discenderia avveniva il trasporto del minerale dai diversi livelli del sotterraneo per mezzo di carrelli decaville, muniti di doppia sezione di rotaie, illuminate con luce elettrica.

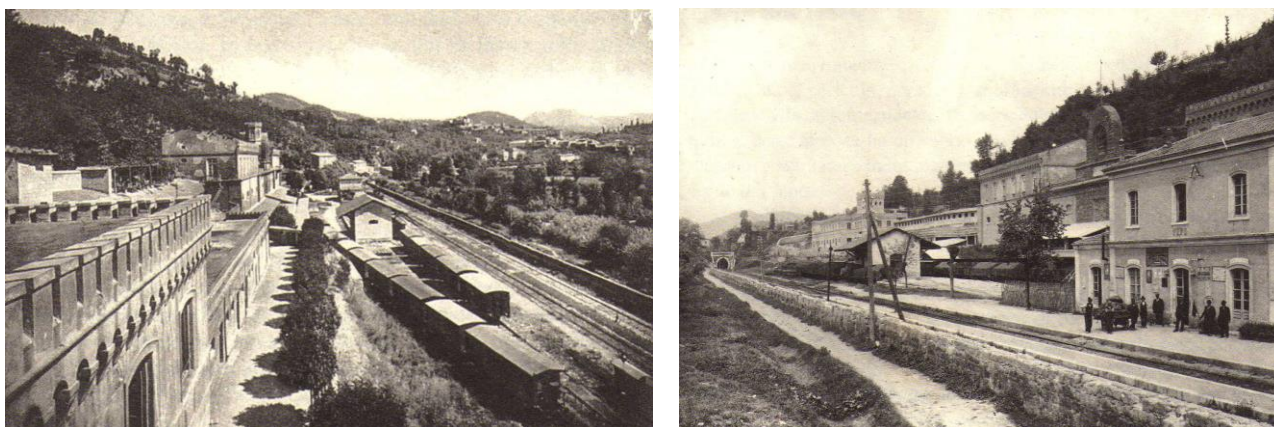
I carrelli tirati da un argano, scorrendo sulle rotaie, trasportavano all'esterno il minerale per essere immesso nel ciclo di cantieri per la trasformazione industriale in zolfo molito e zolfo fuso. Parallelamente, c'era una seconda discenderia, per l'accesso in miniera degli operai; essa era priva di rotaie e illuminata solo dalle lampade portate dai lavoratori.

## 2. La ferrovia e la nuova percezione del paesaggio

L'avvento dell'attività estrattiva influenzò molto le politiche locali, che si batterono a livello nazionale al fine di promuovere lo sviluppo di questa parte del territorio poco valorizzata.

Negli articoli di quel tempo del quotidiano locale *L'Eco Irpinia*, è interessante soffermarsi sulla descrizione del paesaggio e sui mutamenti avvenuti a seguito degli insediamenti minerari e sulla ferma volontà da parte delle politiche locali di introdurre nuove infrastrutture al fine di contribuire alla crescita del territorio.





*Figg.5-6: La nuova tratta ferroviaria Avellino- Benevento per Tufo. Cartoline d'epoca 1943*

La realizzazione del tronco ferroviario Avellino-Benevento, in esercizio dal 1880, e appositamente studiato per servire le attività solfifere di Altavilla e di Tufo, contribuì ad incrementare e velocizzare gli scambi commerciali e l'attività produttiva delle miniere.

Nel 1866, anno di inizio delle attività solfifere in Irpina, la valle del Sabato e in particolare la zona del bacino minerario, era considerata come un'area selvaggia e priva di strade d'accesso. I primi macchinari, occorrenti alla nascente industria mineraria, furono trasportati su zattere lungo il fiume.

Inizialmente il tronco ferroviario che attraversava la Valle del Sabato era di circa 33 chilometri, fondamentale per chiudere l'anello della circolazione in un'area molto estesa, che abbracciava tutto il Mezzogiorno interno compreso fra i due mari.

La Camera di Commercio di Principato Ultra, in una relazione al governo risalente al 21 marzo 1871, metteva in risalto la necessità di operarsi in modo da far sì che la linea che da Napoli raggiungeva il capoluogo irpino, passando per l'agro nocerino-sarnese, non restasse un'opera monca. Si sarebbe dovuto

prolungare la linea per tutta la vallata del Sabato insino a Benevento: ché solo allora, da un capo all'altro, essa acquisterebbe la importanza di una grande arteria incontrando ben ventiquattro stabilimenti industriali, ciascuno dei quali dispone in media di una forza idraulica di cento cavalli, e toccherebbe le miniere zolfifere, da pochi anni aperte, le quali presentemente, malgrado l'assoluta mancanza di strade rotabili, producono annualmente dalle quindici alle ventimila tonnellate di materiale esportabile.

I lavori per l'esecuzione della linea ferroviaria, andata in appalto nel 1881, furono ben presto interrotti. Di ciò se ne ebbe un forte eco nei lavori parlamentari durante i quali il Deputato Donato Di Marzo, nel discorso alla camera sul finanziamento delle opere, protestava in modo vivace esortando una celere ripresa dei lavori.

Le cause della possibile interruzione dei lavori erano molteplici e generate principalmente dalla scarsità delle risorse economiche, ma anche dalla necessità di rivedere il tracciato ferroviario al fine di prevederne il passaggio all'interno del bacino minerario. Il progetto originario, infatti, prevedeva che il tratto ferroviario, che nella valle del Sabato serviva i comuni di Tufo e Altavilla, costeggiasse la riva sinistra del fiume Sabato e non quella destra dove erano collocate le miniere.

SERENA BOREA

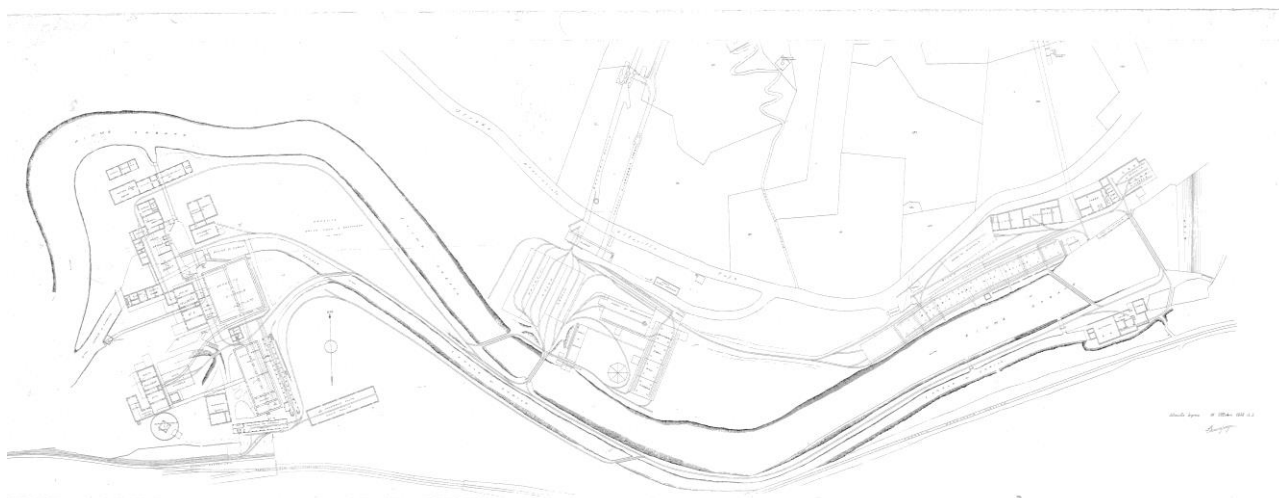


Fig. 7: planimetria dei giacimenti solfiferi SAIM e Di Marzo (Archivio privato SAIM).

Il deputato Donato Di Marzo in una delle sue battaglie parlamentari, il 4 luglio 1887 si esprime fermamente a favore della nuova linea ferrata nella valle del Sabato, adducendo anche a suo vantaggio la creazione di una possibile linea difensiva per una eventuale invasione nemica. D'altronde numerose erano le personalità che sedute in parlamento si battevano per le ferrovie meridionali interne e in particolare per il tratto irpino-lucano, tra cui Francesco De Sanctis e Michele Capozzi [Iandolo 2001] il quale spingeva in particolare per la linea Avellino – Rocchetta S. Antonio al fine di rompere l'isolamento dell'Alta Irpinia [Pane 2008]. Vi era anche Federico Capone, appartenente alla famiglia Capone delle industrie minerarie di Altavilla a spingere fortemente per il passaggio della linea ferroviaria all'interno del parco minerario. Di lui Bartolomeo Crescitelli dirà: «In gran parte alla sua cooperazione, durante la rappresentanza politica, si deve se la nostra Stazione ferroviaria non fu eretta in un punto assai più lontano, malgevole e difficile dell'attuale».

La modifica del progetto originario comportava una maggiorazione della spesa poiché la definizione del nuovo percorso avrebbe comportato la costituzione di due gallerie e due ponti in ferro per l'attraversamento del fiume. Ripresi i lavori l'opera fu portata a termine così come modificata, consentendo la costruzione di uno scalo comodo ed efficace in adiacenza all'impianto dei mulini, a breve distanza dalla stazione.

Finalmente la ferrovia fu inaugurata l'8 marzo 1891. A tale proposito è interessante riportare il racconto del prof. Federico Biondi sulla percezione di chi, andando verso Benevento, incontra nel suo cammino il fervido parco minerario:

In prossimità della stazione di Tufo, quelli che ancora si servono del treno che viaggia sulla linea tra Avellino e Benevento, con un tracciato che, per volontà dello stesso Di Marzo, venne a costeggiare la zona mineraria, possono oggi osservare, forse anche un po' incuriositi, una modesta ma armonica costruzione di stile ottocentesco, esempio di buona architettura industriale, con le belle merlature del cornicione, al di sopra del quale un arco in bugnato protegge dalle intemperie un piccolo busto di pietra. Eppure sono soltanto pochi quelli che sanno anche di dovervi riconoscere l'effigie del primo scopritore di questa ricchezza della terra irpina a lungo rimasta nascosta. Gli eressero questo omaggio gli eredi e le maestranze sulla sommità dell'edificio che

fino a qualche decennio fa ancora ospitava gli uffici della Direzione della miniera, dove però oggi non si va più a cavare lo zolfo, un po' perché la vena si è andata esaurendo, ma anche perché la chimica ha fatto tanti progressi e quell'elemento un tempo così prezioso è stato messo ora un po' da canto.

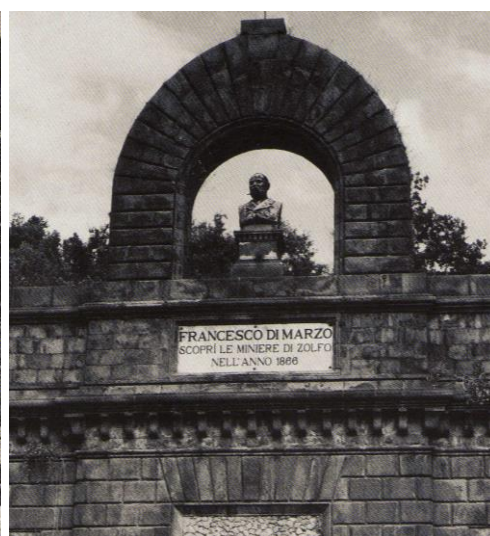
### 3. La fine delle attività minerarie e il patrimonio che resta

L'attività estrattiva dello zolfo diminuì fortemente dopo il secondo dopoguerra.

Lo sviluppo e l'introduzione sul mercato delle miniere americane con il loro nuovo metodo di estrazione avevano reso desueto, lento e poco produttivo la tecnica classica; l'attività estrattiva delle miniere irpine diminuì fortemente fino alla chiusura definitiva avvenuta tra il 1977-1978. L'alluvione del 1961 contribuì ad aggravare una situazione già precaria; le attività estrattive cessarono nel 1983 e l'anno successivo tutti gli ingressi alle gallerie furono murati, perché considerati pericolanti. Le attività ancora in corso erano dedicate principalmente alla fase di raffinamento e insaccaggio dello zolfo importato.

Le miniere Di Marzo chiusero definitivamente mentre la SAIM è attiva ancora oggi, ma le operazioni sono limitate alla miscelazione, macinazione e imballaggio dei prodotti per usi agricoli, con l'impiego prevalente di zolfo di importazione, proveniente da operazioni di desolfazione di combustibili fossili.

Numerose sono state negli ultimi anni le iniziative a favore dello studio e della valorizzazione del parco minerario irpino, considerato da subito di grande valore storico e patrimonio da tutelare. Ad oggi però, solo un terzo delle miniere Di Marzo sono state interessate da un accorto progetto di restauro, tutto il resto versa ancora in fase di abbandono. Questa parte di Irpinia, che per gran parte del secolo scorso fu interessata da un fervore industriale notevole, versa oggi in un profondo stato di degrado e di dimenticanza. Il paesaggio sembra ritornato alla sua originaria vocazione e le miniere sono nascoste dalla folta vegetazione e poco visibili a chi percorre la strada statale 371. Anche la tratta ferroviaria Avellino-Benevento ha subito una forte fase di dismissione, preservando unicamente un paio di corse giornaliere.



Figg. 8 -9: Le miniere Di Marzo e la ferrovia, (Valentino C. 2001).

SERENA BOREA

## Conclusioni

La cultura e l'identità di un luogo non può prescindere dai segni che la storia lascia in eredità a chi, gravato da tale incombenza, deve essere in grado di interpretarli e trasmetterli ai posteri.

Le miniere di zolfo in Irpinia rappresentano la testimonianza di un periodo storico che ha mutato fortemente i caratteri e le forme del paesaggio, restituendoci oggi una parte di territorio per molti aspetti desueto dall'immagine consolidata dei piccoli paesi dispersi nella vasta valle del Sabato. Sembra indispensabile, quindi, mettere in atto una accorta e puntuale campagna di conoscenza, tutela e valorizzazione di quei luoghi al fine di preservarne il patrimonio storico in essi custodito. Occorre predisporre accorte politiche territoriali che puntino alla conservazione e alla valorizzazione di quei luoghi al fine di affiancare al progetto di restauro, attento a perseguire le indicazioni degli attuali orientamenti del restauro architettonico in Italia oggi, una idonea politica di valorizzazione intesa anche nell'ottica di una fruizione ampliata che punti alla valorizzazione delle miniere e del paesaggio culturale prossimo.

## Bibliografia

- BIONDI, F. (2000). *Andata e ritorno. Viaggio nel P.C.I. di un militante di Provincia*. Avellino: Sellino.
- BOREA, G. (1993). *Il vigneto Irpinia*. Pratola Serra: Sellino e Barra Editori.
- GALASSO, E. (2015). *Archeologia industriale ad Altavilla Irpina. Le miniere di zolfo*. Grottaminarda: Tip. Villanova.
- IANDOLO, C. (2001). *La vita e l'impegno politico di "Re Michele"*. Atripalda: Editore Pellecchia.
- MOBILIO, A. (1981) *Appunti per una storia delle miniere di zolfo in Irpinia (1869-1900)*. In *Rivista Storica di Terra di Lavoro*. (1981).
- MONGELLI, G. (1979). *Tufo. Profilo storico della vita civile*. Tufo: Edizioni Centro Promozionale di Cultura.
- PANE, A. (2008). *Alle origini dell'ingegneria ferroviaria in Campania: la costruzione della linea Avellino-Ponte S. Venere (1888-1895) e gli attuali problemi di conservazione*. In *Storia dell'Ingegneria*. A cura di D'AGOSTINO, S. Napoli: Cuzzolin editore, 1291-1300.
- TROISI, G. (2003). *L'oro di Tufo*. Avellino: Arturo Bascetta Edizioni.
- VALENTINO C. (2001) *Le miniere di Tufo. La città sotterranea*. Avellino: De Angelis Editore.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. BOREA, S., *Restauro e rifunzionalizzazione delle miniere di Zolfo Saim in Altavilla Irpina (Av)*, tesi di laurea, relatore prof. R. Picone, Università di Napoli Federico II, Facoltà di Architettura, 2010; BOREA S. *Proposte per la conservazione e la valorizzazione delle miniere di zolfo in Irpinia*, tesi di specializzazione in Beni Architettonici e del paesaggio, relatori prof. S. Musso e G. Franco, co-relatore prof. R. Picone, Università di Genova, Facoltà di Architettura, 2013.

<sup>2</sup> Avellino, Archivio di Stato, *Protocolli Notarili, Berardino Luciano 1694-1739*, b. 7718.

## *Il territorio del casalese e le sue trasformazioni*

### *The Casale Monferrato territory and its transformations*

**MANUELA MATTONE**

Politecnico di Torino

#### **Abstract**

*Beginning in the late 19<sup>th</sup> century, the territory of Casale Monferrato (Alessandria, Piedmont) experienced significant changes due to development of industrial activities in cement and lime production. Since the late 1950s, the ongoing closure of the large part of the factories, due to the depletion of natural deposits and simultaneous initiation of production of artificial cements, has led to further modification of the territory. The recognition of the transformational processes which involved these places and the readability of the evidences of the cement culture, which characterize them, require analysis and dissemination of the related graphic and photographic documentation. These accomplishments would assist in the diachronic reading of the landscape and the understanding of the significance and value of much evidence still found in the area, as well as the transmission of the landscape palimpsest for the future.*

#### **Parole chiave**

Patrimonio industriale, cemento, paesaggio, conoscenza, valorizzazione  
Industrial heritage, cement, landscape, knowledge, enhancement

#### **Introduzione**

Il termine paesaggio, secondo quanto riportato nella Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, ottobre 2000), designa quella parte di territorio «il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» [art. 1 a]. Esso è componente «essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità» [art. 5 a]. Il paesaggio è dunque deposito di molteplici elementi diversificati e pluristratificati, nonché di valori – da quello estetico a quello ambientale, storico-culturale, economico, sociale – reciprocamente connessi e interrelati.

Per quanto attiene, in particolare, ai territori segnati dalla presenza dell'uomo, la loro conformazione e le loro caratteristiche scaturiscono sovente dall'intreccio tra le vicende di cui le popolazioni locali sono state protagoniste, la storia degli insediamenti, le attività connesse allo sfruttamento delle risorse ivi presenti e le caratteristiche naturali dei siti. La comprensione di questo patrimonio alquanto diversificato, frutto di molteplici stratificazioni e sedimentazioni, richiede un'attenta analisi delle tracce rinvenibili sul territorio e del materiale documentario (sia esso iconografico o fotografico) conservato in archivi pubblici e/o privati. Il reperimento e la successiva condivisione di tali informazioni consentirebbero infatti una più chiara esplicitazione del significato dei "reperti" [Di Battista 2013] rinvenibili nel territorio, favorendone una più diffusa conoscenza, elemento cardine ai fini della loro salvaguardia nel tempo.



## 1. I territori del cemento

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, la concomitanza di molteplici fattori favorì la nascita e il successivo rapido sviluppo dell'industria della calce e del cemento nel territorio di Casale Monferrato (AL). La crisi della bachicoltura e del settore vitivinicolo, fonti di guadagno e di sostentamento per la popolazione locale, e la contemporanea individuazione nel sottosuolo delle colline del casalese di un calcare (con un particolare tenore di carbonato di calcio, compreso tra un minimo di 67% e un massimo di 86%) e di un'argilla (con composizione costante di silice, allumina e ferro) tali da consentire l'agevole produzione di cemento di ottima qualità [Marchis 2011, 27] determinarono, nell'arco di breve tempo, una significativa trasformazione di Casale Monferrato e del paesaggio che lo circonda.

A partire dal 1876, l'avvio della produzione del cemento Portland naturale ad opera della società *Anonima Fabbrica Calce e Cementi* e il successivo rapido costituirsi di un numero crescente di altre società dedite a tale attività comportò, infatti, la realizzazione di interventi destinati a esercitare un notevole impatto sul territorio. Il progressivo intensificarsi dell'attività di estrazione della marna (che, come sottolinea Peppino Pensabene Cimino, vede le colline del casalese «sfruttate e svuotate per centinaia di migliaia di tonnellate annue» [Pensabene Cimino 1937, 19]), unitamente al sorgere di numerosi stabilimenti industriali dediti alla produzione del cemento, a cui si aggiunsero tutte le opere di carattere infrastrutturale connesse al trasporto sia della marna dalle zone di estrazione a quelle di lavorazione, sia del cemento prodotto e commercializzato in Italia e all'estero, sfociarono in azioni e opere che hanno modificato, per lo più in modo irreversibile, il paesaggio.

Per quanto attiene alle attività estrattive, significative sono le vicende che hanno visto protagonista il paese di Coniolo Basso antico ove la crescente comparsa di lesioni e dissesti nei fabbricati, conseguente all'intensificarsi degli scavi minerari condotti sino a privare la collina del sostegno necessario a sorreggere il centro abitato, ha di fatto reso necessario lo smantellamento degli edifici e la loro successiva ricostruzione in un nuovo centro abitato collocato sulla collina adiacente [*Le miniere di marna di Coniolo*, 2014]. Altrettanto rilevanti sono le trasformazioni del paesaggio imputabili sia all'insediamento di nuovi fabbricati ad uso industriale, sia alle infrastrutture ad essi connesse (si pensi ad esempio alle numerose teleferiche o al binario industriale).

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, l'attività estrattiva nel casalese è cessata, i piani inclinati e i pozzi rappresentano solo le tracce di vicende e avvenimenti noti ormai a un numero ridotto di persone e sconosciute ai più. Realizzati per consentire il raggiungimento dei giacimenti di marna, essi comportavano, nel primo caso, lo scavo di un'ampia galleria che, partendo dal piano terra e inoltrandosi direttamente all'interno di un banco di calcare, ne seguiva la naturale inclinazione (lungo la galleria venivano generalmente fissati i binari sui quali scorrevano i vagoncini per il trasporto del minerale in superficie). Nel secondo caso, invece, a fronte della necessità di reperire quantitativi sempre maggiori di minerale, si realizzava un pozzo profondo attraverso il quale avveniva la movimentazione di uomini e minerale avvalendosi di un capace montacarichi che operava in senso verticale, sorretto da un'incastellatura realizzata in calcestruzzo armato e muratura. [*Le miniere di marna di Coniolo*, 2014].



Fig. 1: Carta che illustra gli impianti storici dei trasporti della marna da Coniolo a Morano sul Po (Storia mineraria di Coniolo.2004, Casale Monferrato: Tipografia La Nuova Operaia).



MANUELA MATTONE

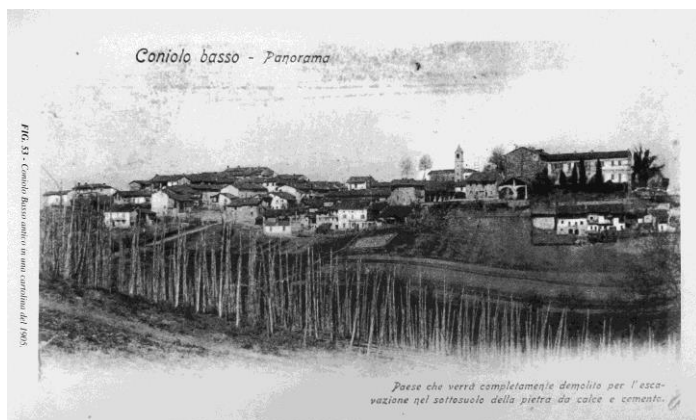


Fig. 2: Fotografia che mostra Coniolo Basso antico nel 1905. (Storia mineraria di Coniolo. 2004, Casale Monferrato: Tipografia La Nuova Operaia).

Fig. 3: Coniolo Basso antico oggi. (Foto di Manuela Mattone, 2016).



Fig. 4: Il pozzone di Ozzano. (Foto di Manuela Mattone, 2016).



Fig. 5: Piloni della teleferica sulle colline di Rolasco. (Foto di Manuela Mattone, 2016).



Fig. 6: Arco di protezione della strada a Morano sul Po (Foto di Manuela Mattone, 2016).

Fig. 7: Resti dello stabilimento della Società Unione Cementi Marchino a Ozzano (Foto di Manuela Mattone, 2016).

Analogo discorso vale per i piloni delle teleferiche che, unitamente agli archi di protezione collocati in corrispondenza dell'incrocio della rete aerea di trasporto con le strade, si stagliano nel paesaggio e, ormai privati della loro funzione, risultano di difficile comprensione per coloro che li vedono attraversando questo territorio senza conoscerne la storia. Non molto diversa è la sorte toccata a buona parte degli stabilimenti produttivi, la cui dismissione, causata dal naturale esaurimento dei giacimenti e dal contestuale avvio della produzione di cementi "artificiali", ha determinato il venir meno degli interventi manutentivi e la conseguente insorgenza di situazioni di forte degrado.

Negli ultimi decenni il paesaggio casalese ha dunque subito ulteriori modificazioni che rischiano oggi di portare alla inesorabile e irreparabile perdita delle tracce del suo passato. Si tratta di testimonianze della storia di questi luoghi e delle persone che li abitano, di «una cultura che va letta osservando, rilevando e apprezzando un "sistema" che potrebbe essere di non immediata interpretazione, ma che risulta certamente di grande interesse» [Bardelli 2011, 10] e di notevole valore storico-culturale.

## **2. Riconoscere e salvaguardare le tracce del passato**

Nel corso degli ultimi anni le numerose testimonianze della storia del cemento, che costellano pianure e colline del casalese, hanno suscitato un notevole interesse da parte di studiosi e associazioni culturali, nonché degli stessi abitanti, protagonisti della storia di questi luoghi, che hanno espresso la volontà di salvaguardare «la memoria di ciò che sta per scomparire e che in parte è già scomparso, rimpiazzato da nuove tecniche, nuovi modi di produrre, nuove esigenze merceologiche e commerciali [Bardelli 2011, 10].

Sono stati condotti approfonditi studi e ricerche che hanno contribuito in modo significativo al censimento delle consistenze materiali e alla catalogazione dei beni, focalizzando l'attenzione principalmente sugli esiti architettonici ed esaminandone sia i resti, sia la documentazione d'archivio.

A tale analisi ha fatto seguito una fase volta all'individuazione e alla messa a punto di una prima serie di proposte volte a favorire la tutela, gestione e fruizione dei beni individuati in



MANUELA MATTONE

modo da poter salvaguardare e trasmettere ai posteri un patrimonio altrimenti irrimediabilmente destinato ad andare perduto. Trattandosi di un patrimonio diffuso, distribuito sul territorio e, in molti casi, estremamente fragile, la sua conservazione risulta favorita dalla messa in rete delle differenti testimonianze presenti in tale contesto, siano essi stabilimenti, cave, miniere o opere infrastrutturali. Un'operazione di tal genere è stata recentemente condotta da Manuel Ramello, Alessandro Depaoli e Michele Rota, in collaborazione con l'Associazione *Il Cemento* che, nata nel 2006, risulta composta da sette Comuni del Monferrato Casalese e si propone di promuovere e favorire la conoscenza, salvaguardia e valorizzazione del patrimonio di tutti i beni connessi alla locale industria dei leganti (cemento e calce).

Sono stati dunque messi a punto alcuni percorsi escursionistici volti a favorire la scoperta e/o il riconoscimento dei resti del patrimonio industriale legati alla produzione del cemento, nella convinzione che l'evidenziazione dei «punti eccellenti in una trama da percorrere» consenta «di dare valore [anche] ai contesti in cui gli oggetti sono collocati» [Lombardi, Triscioglio 2013, 237], travalicando i confini dei singoli siti e coinvolgendo un più vasto paesaggio.

Ai fini della comprensione e della conservazione della memoria di tale patrimonio, l'attività di identificazione, di analisi e di messa in rete sino ad ora condotta, potrebbe essere opportunamente implementata, analogamente a quanto recentemente sperimentato in altri contesti, attraverso un ulteriore approfondimento delle informazioni relative ai beni e alla proposta di un diverso modo di accesso alle stesse, avvalendosi delle moderne tecnologie digitali oggi ampiamente diffuse e a disposizione di un vasto pubblico. Estremamente interessante in questo senso è l'esempio fornito dall'applicazione *xacoGeo* che, messa a punto per la promozione del turismo culturale spagnolo, consente agli utenti di accedere liberamente alle informazioni relative a un insieme di beni costituenti parte del patrimonio industriale, culturale, naturale ed etnografico rinvenibile lungo il *Camino di Santiago*<sup>1</sup>.

Si potrebbe dunque proporre anche per gli Itinerari del Cemento il ricorso a tecnologie che, senza impatti sul territorio, permettano di migliorare la fruizione dei beni nel contesto

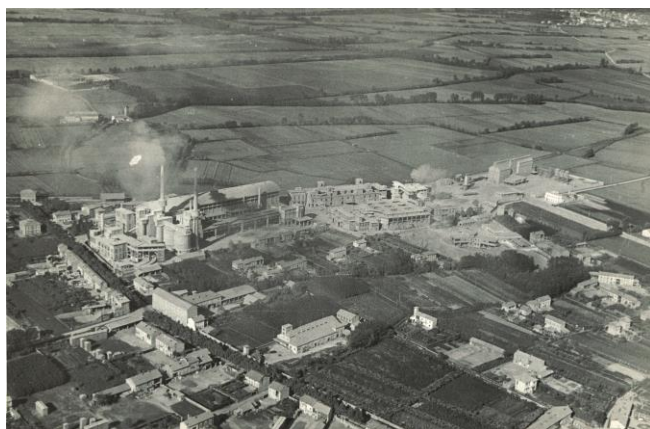


Fig. 8: Vista aerea dello stabilimento della Società Unione Cementi Marchino a Morano sul Po (Archivio Buzzi-Unicem).



Fig. 9: Vista aerea dello stabilimento della Società Unione Cementi Marchino a Ozzano (Archivio Buzzi-Unicem).



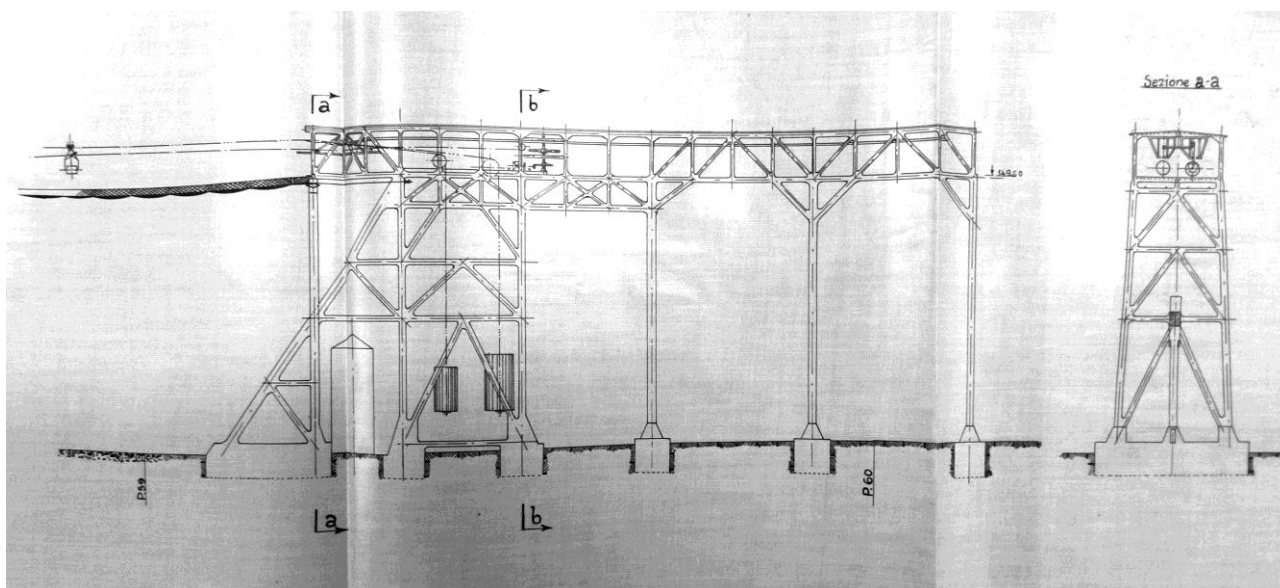


Fig. 10: Tavola di progetto della funicolare per il trasporto della marna dalle cave di Brusaschetto allo stabilimento Fratelli Buzzi a Trino Vercellese (Archivio Buzzi-Unicem).

nel quale sono stati realizzati e nel quale hanno determinato mutazioni, aggiungendo nuove notazioni al grande libro del paesaggio. Sarebbe in tal modo possibile avere accesso alle molteplici informazioni connesse al patrimonio industriale (disegni, progetti, documentazione d'archivio, fotografie storiche), informazioni altrimenti non fruibili nel corso della visita, che consentirebbero di approfondire in modo significativo la conoscenza dei beni, la loro storia, le vicende costruttive, le trasformazioni a cui sono stati sottoposti, il loro impatto sul territorio e sulla società. Tale strumento potrebbe fornire un utile contributo alla lettura diacronica del paesaggio, alla comprensione del significato e del valore delle numerose testimonianze tuttora rintracciabili sul territorio e alla trasmissione al futuro del palinsesto paesaggistico.

## Conclusioni

Il patrimonio industriale dismesso, così come ogni artificio umano, è testimonianza di cultura materiale e ha contribuito e continua tuttora a contribuire, alla determinazione del paesaggio che ci circonda. Gli insediamenti produttivi, così come gli elementi funzionali ad essi correlati (infrastrutture, insediamenti abitativi e/o assistenziali) sono infatti parte significativa e spesso caratterizzante di molti paesaggi e che vengono riconosciuti come simboli di identità locale «sia da chi legge quei reperti come segni di potenza, progresso, capacità di impresa nel mondo difficile della rivoluzione e dello sviluppo industriale, sia da chi li legge come segni delle sofferenze, difficoltà, durezze vissute dalle generazioni che hanno preceduto e migliorato la condizione di quelle attuali» [Di Battista 2013, 92]. Per alcuni di essi si tratta di “paesaggi fossili” [Preite 2013] che documentano una storia che si è fermata, per altri, viceversa, di paesaggi caratterizzati dalla presenza di alcuni “reperti fossili” che hanno una storia da raccontare, talvolta punti di partenza per nuove e ulteriori trasformazioni. La salvaguardia di tale patrimonio presuppone la sua conoscenza e la sua valorizzazione. A tale scopo importanti sono le iniziative *bottom-up* che, promosse da

MANUELA MATTONE

associazioni locali, favoriscono la conoscenza attraverso la fruizione diretta dei resti tuttora presenti, inseriti in reti e percorsi appositamente studiati e messi a punto con il concorso di studiosi, amministrazioni locali e abitanti dei luoghi, protagonisti a vario titolo delle vicende che hanno inciso sui luoghi e sulla loro storia. Il riconoscimento dei processi trasformativi, di cui tali luoghi sono stati protagonisti, nonché la lettura e l'effettiva comprensione delle numerose tracce che costellano il territorio non è tuttavia sempre agevole e immediata. Operazioni di digitalizzazione dei *media* culturali possono fornire un utile contributo in tal senso. Esse costituiscono uno strumento utile a favorire e migliorare la fruizione diretta dei beni *in situ*, a consentirne la comprensione e l'apprezzamento da parte di un pubblico più allargato, ferma restando la stretta connessione con i luoghi e i paesaggi di cui fanno parte e che hanno trasformato, poiché «soltanto i paesaggi restano i mediatori autentici della memoria. Paesaggi composti non da panorami digitali ma da alberi e da montagne, strade e campi coltivati, da depositi del passato, patrimoni culturali, archivi, documenti, abitanti, comunità vive di cittadini» [Tosco 2014, 167].

## Bibliografia

- BARDELLI, P.G. (2011). *L'eredità dei cementifici e la salvaguardia del territorio*. In *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*. (aprile 2011). n. 2, pp. 14-18.
- CALDERA, C., GENNA, E. (2011). *La consistenza del patrimonio industriale nel Monferrato Casalese. Storie, architetture, testimonianze*. In *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*. (aprile 2011). n. 2, pp. 37-71.
- Convenzione Europea sul Paesaggio. (2000). A cura del Congresso dei poteri locali e regionali d'Europa. Firenze.
- DEREGIBUS, G. (1937). *Casale Monferrato culla del cemento*. Alessandria: Unione Tipografica Editrice O. Ferrari – Occeola e C.
- DI BATTISTA, V. (2013). *Archeologia industriale e paesaggio. Problemi di valorizzazione*. In *La riconversione del patrimonio industriale. Il caso del territorio casalese nella prospettiva italiana ed europea*. A cura di RAMELLO, M. Firenze: Alinea. 92-99.
- LOMBARDI, P., TRISCIUOGGIO, M. (2013). *Itinerari, networking e liste di eccellenza*. In *I paesaggi culturali. Costruzione, promozione, gestione* A cura di BAROSIO, M., TRISCIUOGGIO, M. Milano: Egea.
- MARCHIS, V. (2011). *Concrete Memories*. In *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*. (aprile 2011) n. 2, pp. 24-36.
- Le miniere di marna di Coniolo* (2014). A cura di GIORCELLI G. Casale Monferrato: Tipografia La Nuova Operaia.
- PENSABENE CIMINO, P. (1937). *Cenni storici sul cemento casalese*. Casale Monferrato: Società tipografica.
- PREITE, M. (2013). *Rigenerazione urbana e patrimonio industriale in Europa*. In *La riconversione del patrimonio industriale. Il caso del territorio casalese nella prospettiva italiana ed europea*. A cura di RAMELLO, M. Firenze: Alinea, pp. 64-75.
- La riconversione del patrimonio industriale. Il caso del territorio casalese nella prospettiva italiana ed europea*. (2013). A cura di RAMELLO, M. Firenze: Alinea.
- RAMELLO, M., DEPAOLI, A. (2013). *La valorizzazione a rete del patrimonio industriale casalese*. In *La riconversione del patrimonio industriale. Il caso del territorio casalese nella prospettiva italiana ed europea*. A cura di RAMELLO, M. Firenze: Alinea, pp. 158-163.
- ROSSINO, G. M. (2011). *Il territorio*. In *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*. (aprile 2011). n. 2, pp. 87-94.
- TOSCO, C. (2014). *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*. Milano: il Mulino.

## Sitografia

- <http://www.xacogeo.com/> (consultato 3/5/2016)
- <http://www.ilcemento.it/> (consultato 3/5/2016)

## Note

- <sup>1</sup> Per un maggiore approfondimento si veda quanto esplicitato nel sito <http://www.xacogeo.com>.

## *Un viaggio tra immagini e realtà: il paesaggio ferroviario della Torino-Ceres* *A journey of images and reality: the Torino-Ceres rail line and landscape*

**MICHELA BENENTE, CRISTINA BOIDO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*The region of Piedmont's rich network of secondary railway lines dates to the late 19<sup>th</sup> century, and has undergone a progressive transformation over the years. The conditions motivating the original development of the lines have greatly changed, and a series of calamitous floods have permanently compromised the viability of parts of the system. The current study examines the Torino-Ceres rail line, linking the capital of Piedmont and Lanzo Valley, within this overall context, suggesting the concept of a visit through space and time. The purpose is to bring out the process behind the system with the aid of iconographic sources, thus tracing a path between physical and virtual reality. Modern technologies can be an effective tool to transmit diachronic knowledge since they can represent and communicate the features of cultural heritage, both material and intangible, that have been forgotten or gravely undermined.*

### **Parole chiave**

Paesaggio ferroviario, Valorizzazione, Accessibilità, Patrimonio culturale, Multimedialità  
 Railway landscape, Valorization, Accessibility, Cultural heritage, Multimedia

### **Introduzione**

La ricca maglia di linee ferroviarie secondarie, nate in Piemonte tra la fine dell'Ottocento e primi del Novecento, si sta via via trasformando. Da un lato, infatti, sono profondamente cambiate le condizioni che avevano originariamente dato impulso allo sviluppo di questi tracciati, dall'altro alcuni disastrosi eventi alluvionali hanno compromesso definitivamente la funzionalità del servizio di trasporto. In questo ambito si colloca la linea ferroviaria Torino-Ceres che collega il capoluogo Piemontese alle Valli di Lanzo, a cui si fa riferimento per proporre un percorso di visita nel tempo e nello spazio. L'obiettivo è di far emergere la processualità del sistema, rilevabile attraverso le fonti iconografiche, costruendo un viaggio tra reale e virtuale.

L'uso di moderni sistemi tecnologici costituisce un efficace strumento per trasferire la conoscenza diacronica, rappresentando e comunicando in chiave inclusiva i caratteri identitari di un patrimonio materiale e immateriale dimenticato o fortemente compromesso. Il patrimonio storico e ambientale che si snoda lungo la Torino-Ceres è assimilabile a «un "Museo distribuito" sul percorso [...]». Le opere sono numerose e di pregio: ponti metallici, viadotti, caselli, tettoie, magazzini, piattaforme girevoli, piccole stazioni ferroviarie, grandi complessi dell'industria manifatturiera e le macchine di sollevamento» [Bertolini 1986, 85]. In particolare, «le stazioni sono veri gioielli di architettura ferroviaria, progettati, costruiti e mantenuti proprio con l'orgoglio di distinguersi dai manufatti standard delle FS» [Koenig 1986, 11] così come ponti e gallerie rappresentano opere significative in rapporto alle coeve tecniche e tecnologie di costruzione.

Lo studio della linea ferroviaria Torino-Ceres rappresenta un'interessante opportunità di interpretazione della processualità di un bene complesso. Il trasferimento della conoscenza si intreccia all'opportunità di rendere accessibili sia i caratteri identitari che connotano il bene, sia le trasformazioni che nel corso del tempo ha subito. Prioritario diviene, dunque, il confronto con una nozione dinamica di patrimonio che, inteso quale risorsa ai fini della crescita e dello sviluppo della cultura e della società, porta dalla dimensione statica della sola conservazione al recupero culturale e identitario in vista della trasmissione.

### **1. La linea ferroviaria Torino-Ceres: costruzione e trasformazioni**

Nello Stato Sabauda, nella seconda metà dell'Ottocento, ultimate le linee ferroviarie principali, ebbe inizio lo studio di una rete minore del trasporto pubblico su rotaia, da attuare in parte a mezzo di linee ferroviarie a scartamento normale o ridotto e in parte con tramvie, che misero in comunicazione diretta le città principali con i centri minori. Nell'arco di settant'anni si susseguirono molteplici progetti che comportarono la costruzione di opere infrastrutturali, in alcuni casi di una certa rilevanza, nonché di fabbricati destinati a stazione e ai vari servizi lungo la linea (caselli, scali merce, case cantoniere). Tali interventi costituirono elementi innovativi e di trasformazione del paesaggio grazie alle soluzioni architettonico-progettuali adottate, che rispettavano la realtà locale.

Nel territorio piemontese i progetti delle strade ferrate secondarie interessarono da un lato alcune aree in cui lo sviluppo industriale era più rilevante e conseguentemente più sentita la necessità di trasporti efficienti, sia per l'importazione delle materie prime, sia per la spedizione dei prodotti finiti. In altri casi la costruzione delle linee secondarie è ascrivibile alla necessità di favorire gli spostamenti della popolazione locale e dei turisti delle aree collinari e delle vallate montane verso i capoluoghi di provincia e i comuni maggiori, dove trovavano sede uffici pubblici, servizi assistenziali, scuole, mercati. L'attivazione della rete ferroviaria, in ogni caso, favorì lo sviluppo dei centri toccati dalle linee e l'insediamento delle attività produttive in prossimità delle stazioni, onde usufruire degli scali merce annessi [Condolo 2008, 22].

Attorno agli anni Sessanta dell'Ottocento iniziò a manifestarsi la necessità di realizzare una strada ferrata delle Valli di Lanzo. I lavori durarono per più di mezzo secolo e possono essere distinti in tre fasi successive: tra il 1866 e il 1869 si procedette alla realizzazione del tratto Torino-Ciriè su progetto dell'ingegner Gaetano Cappuccio; tra il 1873 e il 1876 si costruì il tratto da Ciriè a Lanzo con opere dell'ingegner Emanuele Borella; tra il 1913 e il 1916 si provvide all'ultimazione della linea fino a Ceres con il contributo dell'ingegner Alberto Scotti [Bertolini 1986, 93].

Sebbene caratterizzata da momenti diversi di costruzione, la linea presenta un intento di fondo comune: fornire una immagine «forte» che segnali la presenza della ferrovia sul territorio, senza però alterarne le caratteristiche principali. Il disegno dei manufatti ferroviari ricalca le vicende legate alle fasi di avanzamento dei lavori: coerenti all'idea della Compagnia Ferroviaria, da un lato si conformano alle realtà ambientali che attraversano, e dall'altro rispecchiano però anche la volontà di sperimentare le tecniche e le tecnologie costruttive innovative che fioriscono tra l'Ottocento e il Novecento.

Così nelle stazioni del primo tratto, in particolar modo per gli scali di testa di Torino e di Ciriè, sembra dominare il tema della stazione come “monumento”: dovendo rappresentare l'immagine della Società Ferroviaria e dovendo costituire un polo di richiamo, vengono

riproposti, sia pure in dimensioni ridotte, elementi classicheggianti ed eclettici ripresi dalle tipologie edilizie urbane pubbliche e religiose. Anche le stazioni più piccole, come Caselle e San Maurizio, riprendono in scala ridotta e in tono minore l'impostazione tipologica delle stazioni di testa.

Per la seconda tratta della linea, in occasione del prolungamento della linea da Ciriè a Lanzo, l'ingegner Borella cercò di conformare l'aspetto delle sue costruzioni ai manufatti precedentemente realizzati dall'ingegner Cappuccio senza mai stravolgere il contesto ambientale in cui si andavano ad inserire. I manufatti di Nole, Mathi e Balangero, allontanandosi dall'enfasi della Capitale, abbandonano così ogni velleità di grandiosità e aulicità, rifacendosi invece all'edilizia abitativa di prestigio dei centri minori e riprendendo i caratteri tipologici e stilistici tipici dei fabbricati realizzati in precedenza.

L'ultimo tratto della ferrovia, da Lanzo a Ceres, portato a termine solo nel 1916 dall'ingegner Scotti, si distingue per l'originalità tipologico-costruttiva e l'insolito utilizzo dei materiali naturali e artificiali. Qui con sapiente maestria si è, infatti, saputo perfettamente integrare la linea ferroviaria e i suoi manufatti con l'ambiente montano circostante. Le stazioni di Lanzo, Germagnano, Traves, Pessinetto e Ceres, e le fermate di Funghera, Losa e Mezzenile, si differenziano completamente dalle precedenti, non solo formalmente perché sembrano derivare dalla tipologia degli *chalets* di montagna, ma soprattutto per un diverso e innovativo atteggiamento progettuale verso tutti i manufatti ferroviari. Non solo i fabbricati viaggiatori, ma anche i magazzini merci, le rimesse, le tettoie, i servizi, sono accomunati e caratterizzati da un unico linguaggio architettonico, aderente all'edilizia locale pedemontana, nel rispetto dell'ambiente naturale in cui si vanno ad inserire e insieme ai ponti, ai viadotti, alle gallerie costituiscono elementi di forte connotazione della linea. Se ancora nel 1920 si assiste a una grande trasformazione della Torino-Ceres che, prima linea ferroviaria al mondo, elettrificata a corrente continua ad alta tensione, dal dopoguerra una sistematica mancanza di finanziamenti per le opere di manutenzione, segna il lento declino della tratta ferroviaria.

Solo alla fine degli anni Ottanta, beneficiando degli interventi effettuati grazie agli investimenti FIO 1985 e Mondiali 1990, si sono apportati i primi ammodernamenti: la costruzione di nuovi scali, in primis la nuova stazione di testa di Torino Dora, realizzata dopo la dismissione della stazione di Torino Porta Milano, l'interramento di parte della tratta ferroviaria nel comune di Torino, il rifacimento di alcuni fabbricati viaggiatori, il rinnovo di tutto l'armamento ferroviario e la ricostruzione degli impianti di elettrificazione sino a Germagnano, esercizio da tempo sospeso. Successivamente, la catastrofica alluvione delle Valli di Lanzo del settembre 1993, abbattendo il ponte dei "Sabbioni" e danneggiando altri attraversamenti, interrompe il servizio e la linea rimane percorribile fino al 2008 soltanto fino a Germagnano.

Oggi sono in corso alcune migliorie, riguardanti in particolare la tratta più urbana della linea: si sta lavorando per costruire una nuova interconnessione con la rete di RFI e per completare il collegamento diretto fra Torino e l'aeroporto di Caselle, che consentirà alla linea di diventare parte integrante del servizio ferroviario metropolitano di Torino.



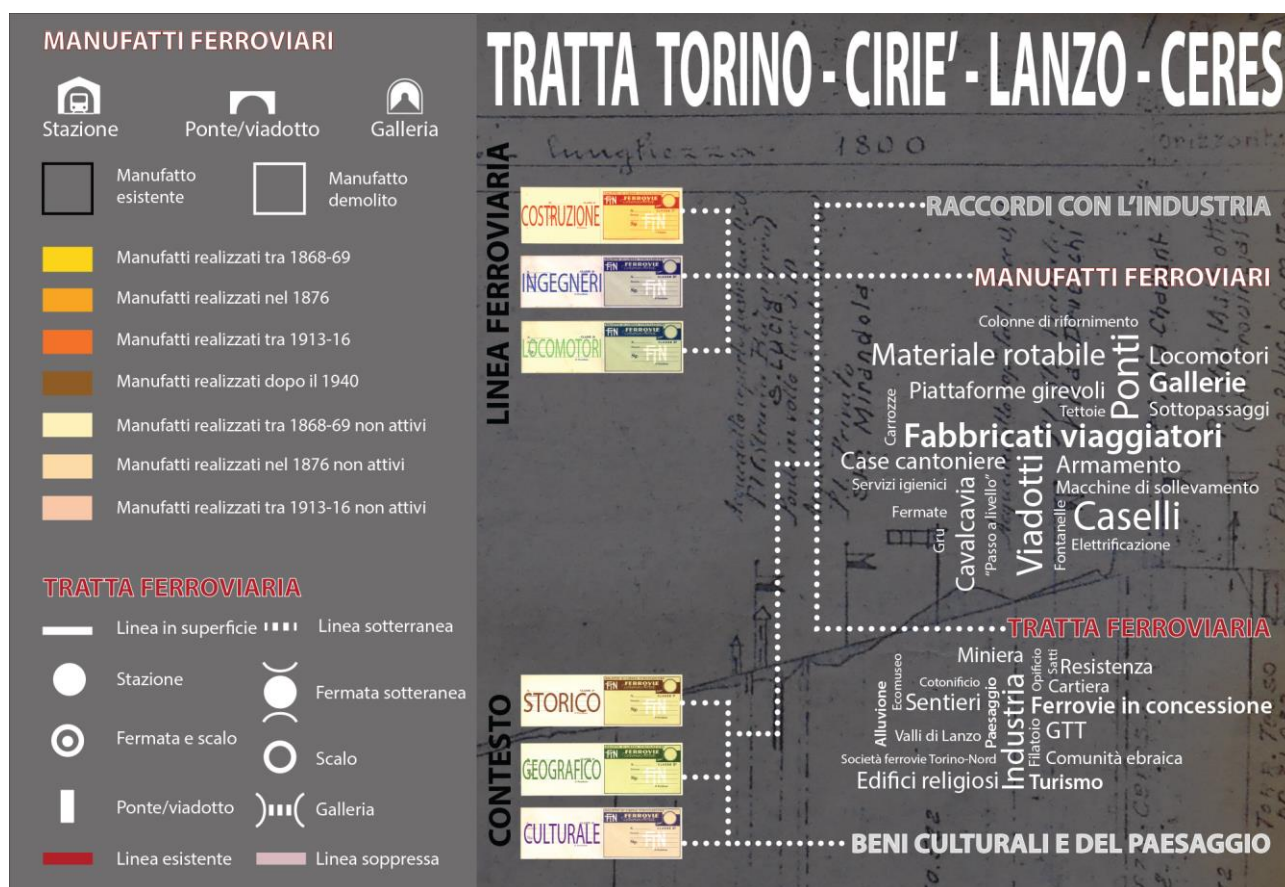


Fig. 1: Tratta Torino – Ciriè – Lanzo – Ceres.

## 2. I supporti multimediali quale strumento di valorizzazione inclusivo

La linea ferroviaria Torino-Ceres, come tratteggiato, rappresenta un importante esempio della storia ferroviaria non solo piemontese, le cui peculiarità meritano di essere narrate attraverso un viaggio che, tra memoria e realtà, offra l'opportunità di conoscerne il valore culturale. In linea con le sfide europee che, attraverso il piano di lavoro per la cultura messo in atto per il triennio 2015-2018, individua nei "mezzi digitali" uno strumento strategico di accesso alla cultura, è parso opportuno predisporre anche per il caso di studio uno strumento digitale che permetta di organizzare i dati conoscitivi e renderli fruibili. Si persegue, in tal modo, la volontà di rendere riconoscibili i caratteri identitari del patrimonio esplicitando le relazioni con il contesto entro cui la linea ferrovia nasce e si trasforma ripercorrendo temperie culturali, tradizioni, paesaggi che ne raccontano la storia. L'uso di supporti multimediali, opportunamente progettati, permette così al viaggiatore non soltanto di percorrere la linea ferroviaria, ma di viverla nei contenuti di cui si compone. Il viaggio diviene esperienza attraverso cui sensibilizzare il pubblico, fruitore occasionale e non, nei confronti del bene e dei suoi valori. La narrazione che accompagna il viaggiatore lungo la tratta offre l'opportunità di conoscere ciò che è poco conosciuto della storia della linea, dei manufatti e degli elementi che la compongono, oltre che dei beni culturali e paesaggistici a essa correlati. Non si tratta di una guida tradizionale che descrive, quanto è ancora possibile vedere, ma un vero e proprio approfondimento che permette di

visualizzare sia quanto ancora presente nei depositi e nel museo ferroviario, sia i materiali documentari relativi alle fasi di costruzione, di trasformazione e d'uso della linea.

Le informazioni, organizzate per essere fruite direttamente durante il viaggio da dispositivi portatili via web (smart-phone e tablet), possono essere consultate prima del viaggio per conoscere le peculiarità del bene o per prepararsi al viaggio. Il materiale testuale (supportato anche da dispositivi audio) dovrà essere "culturalmente mediato" e opportunamente tradotto, anche nella lingua dei segni italiana, proponendosi dunque quale supporto all'accessibilità dei contenuti, atto ad accogliere e soddisfare anche le istanze provenienti da persone con esigenze speciali.

Il viaggio ideato, salendo su un treno della GGT in partenza dalla stazione di Torino Dora, si snoda tra reale e virtuale e si avvia idealmente tra le informazioni contenute nel sistema informativo multimediale progettato. Il materiale raccolto, organizzato ed elaborato è stato strutturato in due ambiti di approfondimento: la *linea ferroviaria* e le relazioni con il *contesto*. I dati principali sono stati raggruppati nella sezione della *linea ferroviaria*, che si articola in *costruzione*, *ingegneri* e *locomotori*. Per sfruttare al meglio le caratteristiche del sistema informativo e la possibilità di utilizzare *media* differenti, sono stati individuati e realizzati diversi livelli di lettura.

Il percorso fondamentale, la *costruzione*, permette di collegarsi a tutti gli approfondimenti predisposti: la *tratta ferroviaria*, i *manufatti ferroviari*, i *raccordi con l'industria*, in primis, e poi successivamente a tutti link di lettura complementari.

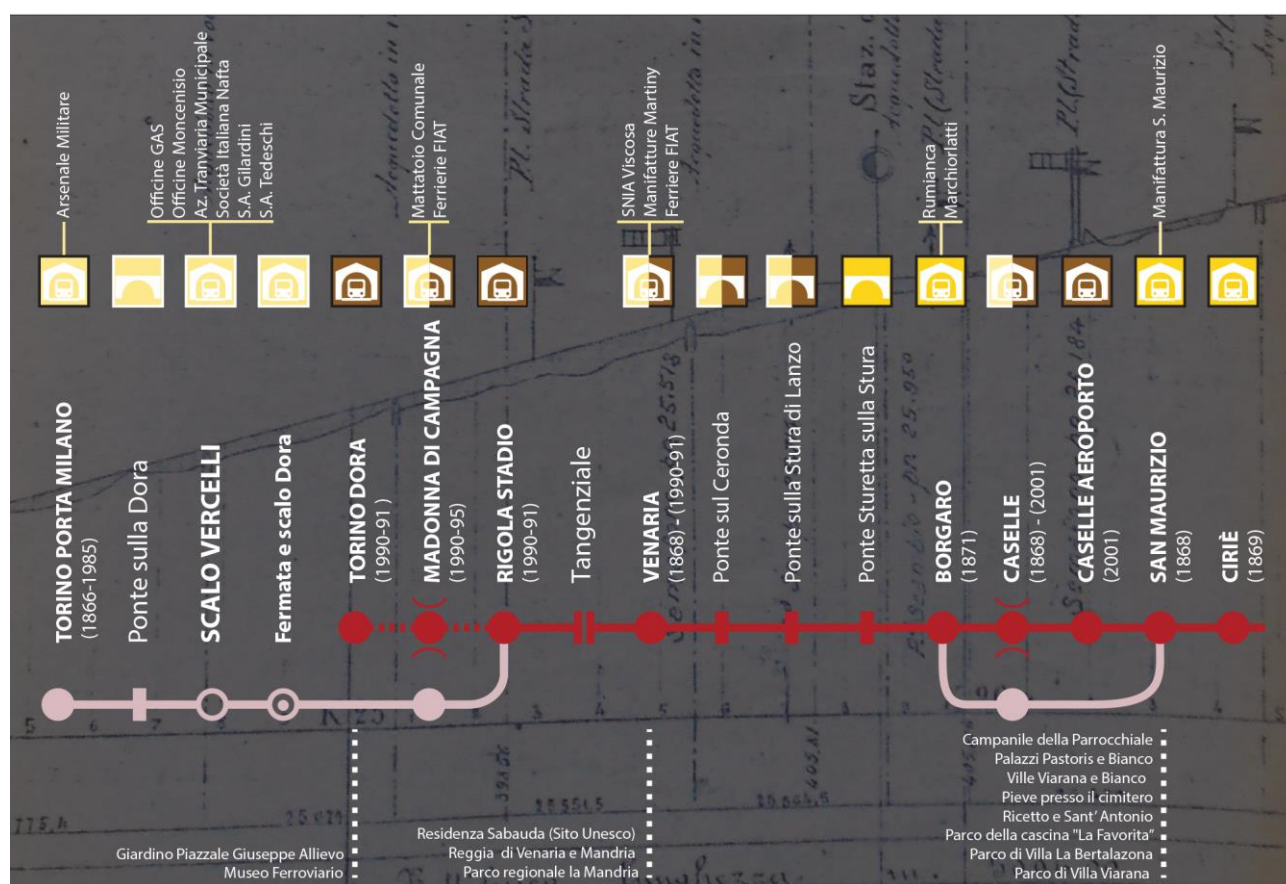


Fig. 2: Tratta Torino – Ciriè.

È la *tratta ferroviaria* l'itinerario di visita che accompagna il viaggiatore lungo la linea attuale e storica. Da qui a cascata si ha la possibilità di proseguire all'interno delle schede descrittive relative ai singoli *manufatti ferroviari*: stazioni, ponti e gallerie. Questi approfondimenti possono essere consultati singolarmente oppure letti per tipologia edilizia partendo dal collegamento *manufatti ferroviari*. Icone semplificate e d'immediata comprensione individuano i tipi di costruzione, cornici bianche o nere testimoniano l'esistenza o la demolizione dei manufatti, colori differenti li collocano nel periodo storico di riferimento, mettendo in evidenza il loro attuale funzionamento. Dalle schede riguardanti nello specifico le stazioni della tratta, l'esplorazione virtuale può proseguire attraverso i *raccordi con l'industria*, percorrendo idealmente quei binari di diramazione ormai dismessi che conducevano alle innumerevoli attività produttive sviluppatesi nel territorio grazie alla presenza della linea ferroviaria. Queste schede di approfondimento possono essere anche consultate partendo da un livello di lettura superiore, consentendo così una correlazione diretta al contesto storico industriale, sociale ed economico coevo.

Il viaggio virtuale può diventare reale, non soltanto scendendo dal treno nelle fermate previste e andando a visitare i fabbricati viaggiatori, i depositi, le piattaforme girevoli, le opere per la movimentazione delle merci (gru, piani caricatori, tettoie, rimesse), le attrezzature delle stazioni principali della tratta, che testimoniano l'evoluzione tecnologica, costruttiva e architettonica del trasporto ferroviario.



Fig. 3: Tratta Ciriè – Germagnano.



Dalle stazioni principali è possibile intraprendere uno o più fra i percorsi di visita dei beni *culturali e del paesaggio* localizzati nelle zone limitrofe, organizzati a piedi o in bicicletta, in abbinamento a quelli ferroviari, che possono favorire un turismo rispettoso dell'ambiente, consentendo di riscoprirne la storia locale.

Un percorso di conoscenza parallelo può essere intrapreso virtualmente anche partendo dai protagonisti della linea ferroviaria: gli *ingegneri* che hanno ideato e costruito la tratta e i *locomotori* che ne hanno fatto parte integrante.

L'altro filone di approfondimento, che riguarda il *contesto storico, geografico e culturale*, permette di conoscere gli avvenimenti coevi ponendo in relazione la tratta e le sue opere ferroviarie con lo sviluppo culturale ad essi contemporanei.

A titolo esemplificativo nella pagina seguente viene proposta una scheda *manufatti ferroviari* riguardante la tipologia ponte/viadotto. Nella videata di interfaccia dei dispositivi portatili previsti, si ha la possibilità di visualizzare oltreché la tratta ferroviaria in cui l'infrastruttura è inserita, anche le principali icone degli approfondimenti ad essa correlati. I link, *descrizione, ingegneri, costruzione, contesto storico, contesto geografico, contesto culturale*, sono visualizzati, così come nella struttura generale, tramite storici biglietti viaggiatori di prima, seconda e terza classe oggi ancora conservati all'archivio del Museo ferroviario, sede di Torino. La *descrizione* contiene tutte le informazioni principali del manufatto, un'immagine attuale e una spiegazione puntuale sulle peculiarità dell'opera.



Fig. 4: Tratta Funghera – Ceres.

# MANUFATTI FERROVIARI:

## PONTE VIADOTTO VAL GRANDE

**DESCRIZIONE**

Objetto: ponte viadotto  
 Attraversamento: **Stura di Val Grande**  
 Località: **Ceres**  
 Data di costruzione: 1916  
 Progettista: Impresa **Porcheddu**  
 Contesto geografico: **montano**  
 Accessibilità: -  
 Tipologia di ponte: ferroviario diritto  
 Numero binari: 1  
 Lunghezza totale: 190 metri  
 Larghezza totale: 5 metri  
 Numero arcate/travate: 6 t+1 a+ 17 t  
 Luce arcata: 50 metri  
 Freccia: 36 metri  
 Tipo di arco: policentrico  
 Materiale: **calcestruzzo armato**  
 Stato attuale della linea: in uso

**INGEGNERI**

Il viadotto venne realizzato tra il 1915 e il 1916 dall'impresa Soc. G.A. **Porcheddu**, Concessionaria e agente Generale per l'Alta Italia, tra il 1895 e il 1930, del brevetto **Sistema Hennebique**. La società costruttrice realizzò, a cavallo dei due secoli, più di 2600 opere edilizie, industriali e infrastrutturali e diffuse in Italia l'utilizzo del **cemento armato**, adottando il sistema costruttivo brevettato nel 1892 da **François Hennebique**, divenuto famoso per la realizzazione di elementi edilizi resistenti al fuoco e di elevata capacità portante.

**COSTRUZIONE**

Due sono stati i progetti di G.A. **Porcheddu** riguardanti il viadotto di **Ceres**, una grande struttura a maglia reticolare spaziale che avrebbe permesso alla linea ferroviaria di attraversare la **Val Grande** con un dislivello di 24 metri per una lunghezza di 190 metri. La prima proposta si componeva di una serie di portali a 3 ordini, ripetuti per tutta l'estensione del viadotto, che sorreggevano una soletta di impalcato continua, mentre la seconda soluzione progettata introduceva l'inserimento di una grande arcata in corrispondenza del corso d'acqua. Venne scelta questa seconda ipotesi e, seppur in periodo bellico, in meno di sei mesi, l'impresa riuscì a consegnare l'opera, che ancor oggi si impone con la sua ossatura, seppur snella, su tutta la vallata, caratterizzandola fortemente e si distingue per il felice connubio tra arco e struttura intelaiata e per aver rappresentato per l'epoca un vero e proprio esempio di infrastruttura all'avanguardia.

Fig. 5: Manufatti ferroviari: Ponte Viadotto Val Grande.



Gli *ingegneri* raccoglie i dati riguardanti i progettisti e le imprese costruttive, nonché le tecniche edilizie innovative che spesso sono state utilizzate in fase di esecuzione. A corredo una serie di disegni di progetto e di immagini fotografiche del cantiere [Nelva, Signorelli 1990, 109]. La *costruzione* descrive le varie fasi di realizzazione, dall'ideazione al collaudo, attraverso documentazione d'archivio e iconografia storica. Per ciascuna sottoscheda si ha la possibilità di visualizzare i riferimenti bibliografici e archivistici di riferimento, così come di accedere a contenuti multimediali inclusivi e, attraverso le parole chiave, a un glossario di approfondimento e ai link al *contesto: storico, geografico e culturale* che riportano il manufatto in relazione all'ambito in cui questo era ed è inserito.

## Conclusioni

«Il paesaggio che si può vedere dal finestrino di un treno è come il palcoscenico di un teatro che si sposta con il viaggiatore/spettatore» dice Beppe Severgnini in un suo video sui treni [<http://youtu.be/Pkv92vNUtSg>].

L'uso di supporti multimediali assume un ruolo fondamentale nei processi di valorizzazione e promozione del patrimonio, così come posto in evidenza dal MiBACT negli ultimi anni.

Quanto sancito dal Codice dei beni culturali e del paesaggio pone, dal 2004, la valorizzazione quale «attività volta ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio» e, con la successiva estensione «anche da parte delle persone diversamente abili» [D. Lgs. 42 del 2004, articolo 6], si esprime l'esigenza di coniugare la tutela dei beni culturali con quella dei diritti dei potenziali fruitori. Si evidenzia, dunque, l'opportunità di dialogo tra salvaguardia e valorizzazione dei beni vincolati e la loro trasformazione in vista di una fruizione agevole generalizzata. Il tema in chiave generale esprime, dunque, il necessario ripensamento della tutela in stretto rapporto alla responsabilità etica e morale verso la salvaguardia del patrimonio culturale in vista del godimento che di esso ne farà la collettività. Occorre ricordare che il dialettico confronto tra conservazione e accessibilità è oggetto, dagli anni Novanta del secolo scorso, di una significativa riflessione che riconduce il tema al più ampio concetto di conservazione integrata e dunque allo stretto legame tra monumento e uso [Carbonara 1996; Bellini 1998; Picone 2004, Azzolino, Benente, Lacirignola, 2015].

In tal senso, si evince come l'accessibilità e la fruibilità siano strettamente connesse non soltanto alla sfera fisica dell'accesso al bene, ma anche a quella cognitiva legata alla piena accessibilità delle attività in esso svolte e dunque implicitamente alla comunicazione dei contenuti. Si richiama, infatti, non soltanto la possibilità di accedere e percorrere il bene nella sua consistenza fisica, ma anche l'opportunità di compiere un percorso di conoscenza. Il percorso esplicita, attraverso racconti e iconografia, le peculiarità e le caratteristiche intrinseche che hanno reso il bene degno di tutela.

L'attenzione all'inclusione delle diverse fasce di pubblico, in funzione delle proprie capacità ed esigenze, porta a offrire la possibilità di relazionarsi con il bene e con gli elementi di esso più significativi. Il viaggio diviene dunque un'esperienza che, tra memoria e realtà, permette al fruitore di attuare un proprio processo cognitivo.

La valorizzazione, nell'aprirsi a un pubblico ampliato, si intreccia con le politiche per l'inclusione sociale e lo sviluppo sostenibile. Come evidenzia quanto attuato in ambito europeo per le politiche di valorizzazione del patrimonio, i diritti e le responsabilità dei cittadini nella partecipazione al patrimonio culturale, assumono un ruolo fondamentale per lo sviluppo dell'essere umano e della società. In tal senso, quanto contenuto nella

MICHELA BENENTE, CRISTINA BOIDO

Convenzione Quadro del Consiglio d'Europa firmata a Faro (Portogallo) nel 2005, evidenzia come si faccia particolare riferimento all'uso degli ausili tecnologici, rilevando come «le Parti si impegnano a sviluppare l'utilizzo delle tecnologie digitali per migliorare l'accesso all'eredità culturale e ai benefici che ne derivano».

Tali azioni, trovano un possibile riscontro nelle attività promosse dalla FIFTM (Federazione Italiana Ferrovie Turistiche e Museali) «per la promozione culturale inerente la storia e l'attualità del mondo del trasporto su rotaia». La valorizzazione del «patrimonio ferroviario nazionale, sia per quanto riguarda i rotabili, sia per quanto riguarda le linee, i tracciati e le opere d'arte, considerando l'altissimo valore socio-antropologico del trasporto su rotaia per il paese e per le generazioni che ci hanno preceduto», si esplicita nella salvaguardia delle testimonianze storiche, attraverso la conversione a impiego turistico.

La proposta tratteggiata supera la semplice attività museale di raccolta organica di documenti, di materiale rotabile e di oggetti di particolare valore storico e tecnico, progettando uno strumento di valorizzazione integrata che non solo preservi il paesaggio ferroviario, ma si proponga come elemento propulsivo per uno sviluppo turistico a basso impatto ambientale. In tal senso, il progetto di valorizzazione integra l'uso quotidiano e occasionale con la promozione turistica, e si propone quale portatore di benefici economici ai gestori della linea e al territorio in senso lato, garantendo la sostenibilità economica degli interventi di conservazione necessari per la trasmissione del bene alle future generazioni.

## Bibliografia

- AZZOLINO, M.C., BENENTE, M., LACIRIGNOLA, A. (2015). *Accessibilità e fruibilità nei luoghi di interesse culturale. Atti del workshop*. Roma: Ermes.
- BALLATORE, L. (2002). *Storia delle Ferrovie in Piemonte*. Torino: Editrice Il Punto.
- BELLINI, A. (1998). *La pura contemplazione non appartiene all'architettura*. In *TeMa.*, n. 1.
- BERTOLINI, C. (1986). *La canavesana e la Torino-Ceres. Storia e realtà di due ferrovie in concessione*, Torino: Celid.
- BOIDO, C., RONCHETTA, C., VIVANTI, L. (1995), *Torino-Ceres e Canavesana. Itinerari ferroviari piemontesi*, Torino: Celid.
- CARBONARA, G. (1996). *Teoria e metodi del restauro*. In ID, *Trattato di restauro architettonico*. Torino: Utet.
- CONDOLO M. (2008). *Torino-Ceres, 140 anni di storia dalla "Ciriè-Lanzo" alla metropolitana regionale*, Brescia: Fondazione Negri.
- GARZARO, S. (1978). *La trazione elettrica sulla ferrovia Torino-Ceres*. In *Italmodel ferrovie*, (1978). anno 30°, n. 216.
- KOENIG, G. K. (1986). *Prefazione*, in BERTOLINI, C. *La canavesana e la Torino-Ceres. Storia e realtà di due ferrovie in concessione*, Torino: Celid, 1986, 11.
- NELVA, R., SIGNORELLI, B. (1990). *Avvento ed evoluzione del calcestruzzo in Italia: il sistema Hennebique*. Milano: aitec.
- PICONE, R. (2004). *Conservazione e accessibilità. Il superamento delle barriere architettoniche negli edifici e nei siti storici*. Napoli: Arte tipografica.
- ZAMPICININI, F. (1993). *Strade ferrate in Piemonte. Cultura ferroviaria fra Otto e Novecento*, Torino: Celid.

## Sitografia

- <http://www.sed.beniculturali.it/index.php?it/409/digital-cultural-heritage-arts-and-humanities> (consultato 3/6/2016)
- <http://www.diculther.eu/2015/06/26/76/> (consultato 3/6/2016)
- [http://ec.europa.eu/information\\_society/activities/digital\\_libraries/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/information_society/activities/digital_libraries/index_en.htm) (consultato 3/6/2016)
- <http://www.valorizzazione.beniculturali.it/> (consultato 3/6/2016)
- <http://www.comune.lanzotorinese.to.it/ComSchedaTem.asp?Id=29871> (consultato 29/4/2016)

<http://www.ferrovieturistiche.it/it/storia/> (consultato 29/4/2016)

<http://www.museoferroviariopiemontese.com> (consultato 23/5/2016)

[http://www.provincia.torino.gov.it/culturamateriale/musei/m\\_cer02.htm](http://www.provincia.torino.gov.it/culturamateriale/musei/m_cer02.htm) (consultato 12/5/2016)

<http://youtu.be/Pkv92vNUtSg> (\_Severgnini) (consultato 29/4/2016)

<http://www.museoferroviariopiemontese.it/intervento-del-presidente-della-fiftm-alla-commissione-trasporti-della-camera/> (consultato 15/5/2016)

<http://www.ferrovieturistiche.it/> (consultato 4/4/2016)



## ***Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana***

*Catastrophe as slow transformation. The 1805 earthquake and the changing dynamics of the Molise landscape and architecture*

**LIA ROMANO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The Molise area is characterized by a high level of seismic activity which, over the centuries, contributed to the incessant transformation of the historical landscape.*

*The 1805 earthquake is the last catastrophic event which damages the Bojano Valley, by upsetting one of the most underdeveloped periphery in the Kingdom of Naples.*

*The Bourbon government responds to the state of emergency without delay, thanks to the experience acquired after the 1783 Calabrian earthquake. However, despite the short time span, both the cultural contexts and the ways of reconstruction appear very different.*

*Slow and deferred changing dynamics correspond to the unexpected disaster, which destroys more than twenty towns. A systematic plan of reconstruction, able to guide the operational choices, is not designed and carried out.*

*Because of these considerations, the paper focuses the attention on the catastrophe and the related slow changes, by interpreting the 'descriptive narrations' and by recognizing identities together with tangible and intangible values which are kept in the permanencies and in the features of the architecture and landscape. Therefore, a wealth of information - useful for the knowledge, the prevention and the conservation of the cultural heritage - will be developed by referring to the context of Bojano and Baranello, epicentre of the earthquake.*

### **Parole chiave**

terremoti storici, paesaggio urbano, infrastrutture viarie, trasformazioni urbane, restauro dell'architettura  
historical earthquakes, historical urban landscape, road infrastructures, urban transformations, architectural restoration

### **Introduzione**

Il territorio molisano è caratterizzato da un'elevata sismicità [Boschi 2000] che nel corso dei secoli ha contribuito alla continua trasformazione del paesaggio storico e del patrimonio architettonico. Il terremoto del 1805 è l'ultimo evento catastrofico che colpisce l'area di Bojano (CB), sconvolgendo in un delicato periodo storico di cambiamenti politici e amministrativi, all'alba del Decennio Francese, oltre alla stessa città di Napoli e le province limitrofe, una delle periferie più arretrate del Regno di Napoli.

Il governo borbonico reagisce prontamente alla fase emergenziale, forte delle scelte già sperimentate a seguito del terremoto calabro del 1783. Tuttavia, nonostante la distanza temporale di sole due decadi, i contesti culturali appaiono ben diversi come pure i modi della ricostruzione. Alla repentina catastrofe che distrugge completamente oltre venti centri urbani corrispondono dinamiche di trasformazione lente e dilatate nel tempo, in assenza,



ad eccezione dei maggiori centri della Provincia, di un piano organico di ricostruzione che guidi le scelte operative.

Alla luce di tali riflessioni il contributo intende porre l'attenzione sulla catastrofe e sui lenti mutamenti che ne derivano, attraverso l'interpretazione di immagini e 'narrazioni descrittive'. Facendo riferimento, in particolare, ai contesti paesaggistici di Bojano e Baranello, epicentro del sisma, si intende costruire un patrimonio di informazioni utile per l'attuale conoscenza, la prevenzione dal danno sul patrimonio culturale e per la sua conservazione.

### 1. All'alba del Decennio francese. La risposta all'emergenza e lo scenario dei danni nelle descrizioni dei contemporanei

Nonostante l'importante esperienza calabrese di fine Settecento, la risposta all'emergenza a seguito del sisma del 1805 [Esposito 1987; Esposito 1999] appare guidata da ideali profondamente diversi. Se in Calabria i tecnici vengono inviati con l'obiettivo di designare le aree per la fondazione delle nuove città, in Molise, invece, sembra del tutto assente, poiché probabilmente non necessaria, la volontà di spostare i centri urbani maggiormente danneggiati. Ai tecnici inviati dal governo borbonico sui luoghi della catastrofe viene chiesto unicamente di redigere perizie relative ai danni del patrimonio architettonico e di indicare interventi atti ad evitare ulteriori crolli come puntellamenti ed eventuali demolizioni. L'obiettivo, dunque, a dispetto di una simile organizzazione, sembra essere fin dall'inizio completamente diverso: in Molise le scelte attuate nella fase emergenziale, probabilmente anche per il difficile periodo politico, non hanno finalità a lungo termine e tentano solo di risolvere le prime problematiche generate dal terremoto.

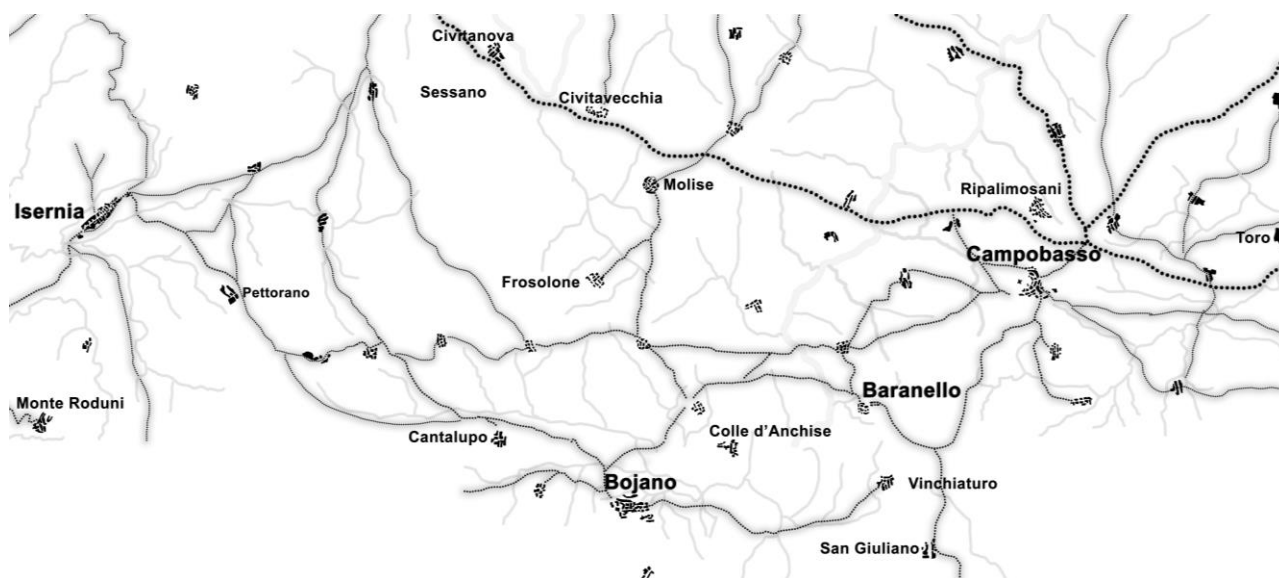


Fig. 1: Alcuni dei centri urbani visitati da Giannoccoli e dal suo gruppo nell'agosto del 1805 (Elaborazione dell'autore).

Ferdinando I incarica Gabriele Giannoccoli, Avvocato Fiscale della Real Camera della Sommaria<sup>1</sup>, di eseguire una «rapida visita d'ispezione e di pronti provvedimenti in quei luoghi delle Province di Contado di Molise e di Principato Ultra, ne' quali siano stati più funesti che altronde gli effetti del tremuoto». Accompagnato da un nutrito gruppo di tecnici guidati da Luigi Marchese, Regio Ingegnere Camerale, parte pochi giorni dopo il sisma alla volta del Molise, in direzione di Isernia. Gli ingegneri selezionati per la missione vengono scelti in virtù della loro esperienza e competenza unitamente all'«attaccamento ai Reali Interessi». Tra questi figura Bernardino Musenga, architetto di Campobasso fortemente impegnato nella vita sociale del Contado, unico, tra i membri della Commissione ad avere incarichi professionali nella fase post-sisma. I due principali architetti sono accompagnati e coadiuvati nel lavoro da Pietro Venditto, versatile ingegnere attivo anche come geografo e disegnatore di architettura e topografia nel Deposito generale della guerra e nell'Ufficio Topografico, insieme a Giuseppe Pacini, Mariano Curci, Giuseppe Zecchetella e Pietro Bianchi. Non si tratta del celebre architetto e ingegnere ticinese ma di un omonimo tecnico operante nell'area di Isernia, invitato da Giannoccoli, in occasione della sua visita alla città, a redigere le perizie per alcuni centri urbani, ovvero Bojano, Busso e Cameli (oggi Sant'Elena Sannita)<sup>2</sup>.

La corrispondenza tra l'Avvocato Fiscale e numerosi enti amministrativi, come la Segreteria di Stato e Azienda, tra agosto 1805 e settembre 1806, restituiscono l'immagine di una gran macchina politica e istituzionale al servizio delle popolazioni colpite dalla catastrofe<sup>3</sup>. L'Avvocato, tuttavia, occupandosi unicamente di soccorsi e di operazioni volte alla messa in sicurezza dei centri urbani, non è nella condizione giuridica

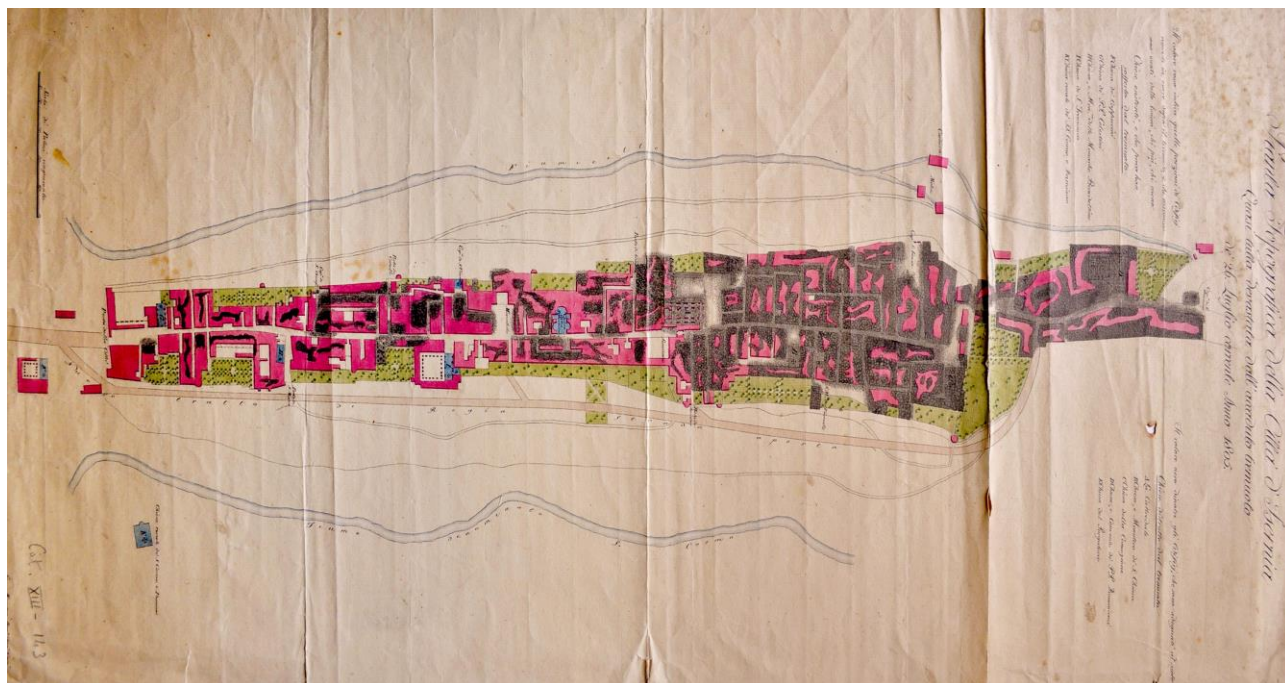


Fig. 2: L. Marchese, *Pianta topografica della città d'Isernia quasi tutta devastata dall'accaduto tremuoto de' 26 luglio corrente anno 1805.* (Società Napoletana di Storia Patria, *Disegni d'Architettura*, 6.L.4.3, autorizzazione per la pubblicazione, nota del 19/04/2016, prot. n. 198/IV II 1)

per rilasciare prestiti atti a finanziare i restauri delle fabbriche dissestate, secondo richieste, che dal 1806 spesso vengono a lui indirizzate. Ciò testimonia l'assenza di un piano organico alla base della ricostruzione, sia a livello urbano sia architettonico, che il governo dei Borbone probabilmente non riesce in tempo utile ad elaborare prima dell'arrivo dei Francesi. Quasi del tutto assente appare anche l'avviamento di un organico rilievo cartografico, utile per la ricostruzione dei centri urbani completamente distrutti. Fa eccezione la mappa redatta da Marchese per la città di Isernia<sup>4</sup> [Zullo 2009, 46], che probabilmente prende spunto, sebbene risulti più dettagliata, da quella realizzata appena due mesi prima dal tavolario Gaetano Schioppa per la localizzazione di una strada esterna all'abitato da affiancare all'angusta e stretta via degli Abruzzi interna alla città<sup>5</sup>.

Lo stesso Marchese è autore anche di una pianta topografica di un'area rurale a San Giorgio la Molara in Principato Ultra (oggi provincia di Benevento) [Esposito 1987, 189] in cui il sisma aveva generato l'apertura di due grandi lesioni nel terreno e modificato l'andamento del fiume, lasciando senza acqua i mulini che servivano sia il comune direttamente interessato sia quelli limitrofi. Fatta eccezione per questi due disegni, non sono noti altri elaborati grafici dei centri urbani colpiti dal sisma realizzati durante o a seguito della spedizione. Tuttavia, gli interventi proposti da Giannoccoli, relativi ad operazioni di puntellamento e demolizione, sterro delle strade e quando possibile, costruzione di «baracche» per l'esercizio del culto divino, non rendono strettamente necessaria l'elaborazione di mappe, che sarebbero state indispensabili, invece, per pianificare e controllare gli interventi di restauro e ricostruzione dell'architettura. Appare evidente, dunque, la completa estraneità del gruppo di Giannoccoli (ad eccezione di Musenga) alla fase di ricostruzione vera e propria, che vedrà impegnati altri tecnici sia durante il Decennio Francese sia a seguito della Restaurazione Borbonica.

Lo scenario dei danni appare fortemente diversificato a seconda dei contesti colpiti (Contado di Molise, Principato Ultra e Terra di Lavoro) e acquisibile attraverso numerose fonti edite ed inedite tra cui le descrizioni degli eruditi del tempo e la documentazione d'archivio in grado di fornire dati sul danneggiamento dei centri colpiti alla scala urbana.

In generale, la maggior parte delle descrizioni del terremoto [Belli, 2006] non vengono elaborate per alcun committente e non risultano, almeno in prima istanza, finalizzate all'esposizione dei danni ma piuttosto tentano, in maniera più o meno scientifica, di elaborare teorie esplicative sulla dinamica dei terremoti attraverso osservazioni mirate alla definizione di strumenti per la possibile previsione dei sismi. Gli scritti sembrano fortemente influenzati dagli studi dei *filosofi della natura* del secolo precedente, che pur focalizzando l'attenzione dalle cause dell'evento agli effetti dello stesso, tentano di proporre teorie esplicative ancora fortemente empiriche. Il danno, specialmente a livello architettonico, rimane spesso sullo sfondo degli scritti, che, nella maggior parte dei casi, non forniscono informazioni precise sulle fabbriche ma risultano di grande interesse per la definizione di uno scenario a più ampia scala.

Sia nei manoscritti dell'epoca sia nelle fonti archivistiche l'attenzione si sposta, in relazione ai contesti e all'entità dei danni, dal paesaggio urbano all'architettura, fornendo, di conseguenza, diversi tipi di informazioni. Per il Molise e il Sannio beneventano, ovvero le aree maggiormente colpite dal terremoto, considerata l'entità e l'estensione dei danni nonché la quantità dei centri colpiti, le relazioni, sia quelle descrittive sia quelle più tecniche, appaiono rivolte principalmente verso gli aspetti urbani.

È il caso delle opere di Pasquale Fortini [Fortini 1984], Giuseppe Capozzi [Capozzi 1834], Gabriele Pepe [Pepe 1805] e Giuseppe Saverio Poli [Poli 1805] che riguardano non tanto

il tipo di danno riscontrato nelle fabbriche, quanto piuttosto i dati inerenti il numero dei morti e dei centri completamente o parzialmente distrutti. Lo scritto del Pepe [Pepe, 1805] si sofferma sui cambiamenti morfologici dei territori colpiti causati da frane, fenditure nel terreno e deviazioni di corsi d'acqua, fenomeni che contribuiscono alla trasformazione dei caratteri del paesaggio urbano e rurale. Il Poli, come anche il Duca della Torre [Belli 2006, 43] e lo stesso Pietro Bianchi, rileva, invece, che gli edifici monumentali dei vari centri colpiti avevano subito maggiori danni rispetto all'architettura vernacolare: è il caso di Bojano dove crolla la Cattedrale e parte del Seminario ma appare in buone condizioni la maggior parte delle abitazioni private<sup>6</sup>. In altri centri, invece, come a Baranello, la forza del sisma rade al suolo l'intero abitato, rendendo inutile, almeno in un primo momento, lo sterro delle strade, non più riconoscibili.

Le descrizioni ci restituiscono, dunque, uno spettacolo di devastazione alla scala urbana che impone operazioni di messa in sicurezza degli abitati, rimandando agli anni del Decennio Francese i primi interventi di restauro delle architetture.

## 2. Dopo la catastrofe. Le infrastrutture viarie per la provincia di Molise tra Decennio Francese e Restaurazione

L'incarico di Giannoccoli termina senza l'avvio di un vero e proprio programma di ricostruzione. L'arrivo dei Francesi a febbraio del 1806 blocca ogni possibile tentativo di pianificazione dall'alto, demandando il restauro dell'architettura ai singoli enti locali e ai privati cittadini. Il governo d'oltralpe si trova davanti a uno scenario particolarmente disagiato come emerge dalle «statistiques» portate avanti già da Giuseppe Bonaparte<sup>7</sup>: per la nuova provincia di Molise viene evidenziata la povertà delle città, lo scarso sviluppo delle attività produttive e dell'agricoltura, bloccata dalla presenza di numerosi tratturi, le uniche infrastrutture della regione.

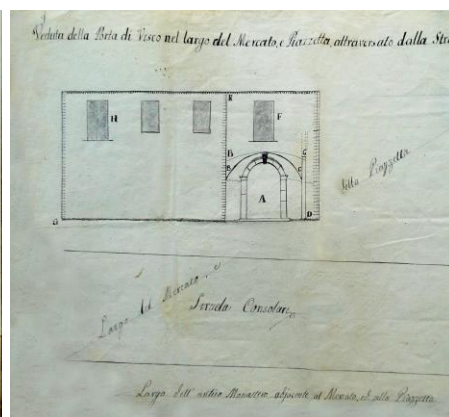
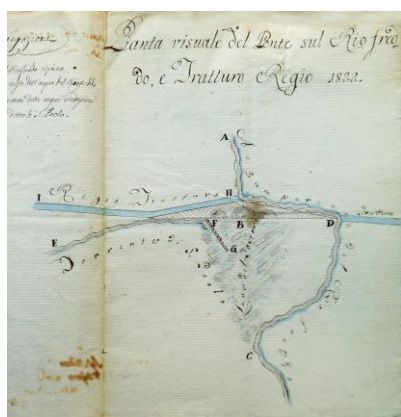
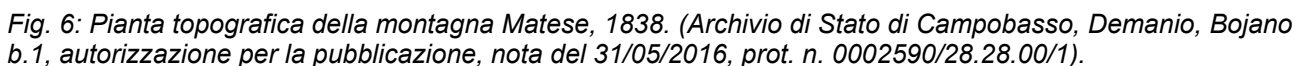


Fig. 3: Pianta visuale del Ponte sul Rio Freddo e Regio Tratturo, 1822. (Archivio di Stato di Campobasso, Intendenza di Molise, b. 244).

Fig. 4: Antonio Pace, Pianta geometrica del fondo di Pasquale Ritota sito nella contrada Cannella in Bojano e di una parte dell'abitato, 1853. (Archivio di Stato di Campobasso, Intendenza di Molise, b. 244).

Fig. 5: Veduta della Porta di Visco nel largo del Mercato e Piazzetta, attraversato dalla Strada Consolare, in Bojano, 1829. (Archivio di Stato di Campobasso, Intendenza di Molise, b. 244, autorizzazione per la pubblicazione dei tre documenti, nota del 31/05/2016, prot. n. 0002590/28.28.00/1).





420



termine<sup>10</sup>. Le infrastrutture viarie proposte, tuttavia, mirano al collegamento dei principali centri del Regno, lasciando sullo sfondo i piccoli agglomerati urbani: è ciò che rileva Vincenzo Cuoco che propone, invece, di rendere rotabili tutte le strade interne, non solo quelle principali, demandandone il compito alle comunità locali, attraverso la redazione di mappe topografiche del territorio indispensabili per una pianificazione controllata [D'Elia 1992]. Idee illuminate e alquanto moderne che non trovano in questa fase puntuale applicazione. La traversa secondaria da Sepino a Isernia per Bojano, strada consolare Sannitica detta *Via dei Pentri*, infatti, verrà realizzata solo durante la Restaurazione, insieme a numerosi altri interventi [Buccaro 2006], e pur tentando il collegamento di vari centri della valle, inevitabilmente isola dai commerci tutti quelli situati nelle aree montane. Di particolare interesse appare il tratto passante per la città di Bojano: non solo interseca parzialmente l'abitato storico passando accanto al confine della città murata ma corrisponde per una piccola porzione al percorso urbano dell'antico tratturo Pescasseroli-Candela. Un'anomalia che da una parte evidenzia l'importanza dell'asse stradale e il passaggio obbligato lungo l'area del mercato, e dall'altra implica un rapporto conflittuale tra le due infrastrutture e la sostituzione del tratturo nel tessuto storico come principale via di comunicazione. All'esterno del centro abitato, invece, continua il suo usuale percorso tra i numerosi corsi d'acqua della valle.

Il passaggio della «nuova strada consolare traversa dei Pentri» rende necessari anche alcuni lavori finalizzati al miglioramento del «decoro urbano» come il recupero/restauro di una delle porte di accesso alla città, detta *di Visco*, considerata quale «rudero informe avanzo dell'antichità de' mezzi tempi»<sup>11</sup>. Si propone, infatti, nel 1829, l'inglobamento della stessa in nuove fabbriche, realizzando in tal modo un supportico utile sia ai cittadini sia ai commercianti. La demolizione/adattamento delle mura urbane, relitti ormai inutili nel tessuto storico, appare pienamente riconducibile a un tema di rilevanza nazionale che interessa nel XIX secolo la maggior parte dei centri abitati italiani [Oteri 2012].

Un ulteriore tema di grande interesse, specialmente per i piccoli centri urbani molisani la cui fragile economia dipendeva dalla produzione delle poche manifatture presenti sul territorio [Zarrili 1984], appare legato alla costruzione di mulini ad acqua e di valchiere. La presenza di numerose sorgenti d'acqua nel territorio di Bojano, anche nello stesso centro urbano, come testimoniano la pianta dell'Ingegnere Zampi di inizio Ottocento<sup>12</sup> [Petrocelli 1995; Cimmino 2006] e l'album relativo alla reintegra del Tratturo Pescasseroli-Candela del 1826, conservato all'Archivio di Stato di Napoli<sup>13</sup> rende auspicabile la costruzione di tali manifatture come quella progettata dall'architetto Antonio Pace nel 1853<sup>14</sup> (ma la cui richiesta risale agli anni successivi al sisma) in un'area vicinissima al centro abitato. Altre architetture che sfruttano la forza dell'acqua per il loro funzionamento sono chiaramente indicate in molteplici mappe demaniali tra le quali assume un certo rilievo la mappa topografica della montagna del Matese del 1838<sup>15</sup>. In quest'ultima appaiono individuati i centri urbani di Bojano e San Polo, le strade di collegamento nonché i principali mulini al servizio della comunità evidenziando l'importanza di tali architetture nell'economia dell'area.

L'attenzione, come appare evidente da quanto esposto, risulta concentrata sia durante il Decennio Francese sia con il ritorno dei Borbone, su temi di ampio respiro come le infrastrutture viarie. Gli interventi sul patrimonio architettonico nei piccoli centri appaiono legati a poche e influenti figure di origine molisana, come il ministro dell'Interno Giuseppe Zurlo e l'Intendente della nuova provincia Biase Zurlo, che tentano di guidare, in assenza

di un piano di ricostruzione vero e proprio, il restauro dell'architettura, in particolare ecclesiastica, di piccoli ma significativi centri urbani della regione.

### 3. Il restauro dell'architettura ecclesiastica. Nuovi riferimenti urbani nel paesaggio molisano

Lo studio della ricostruzione e del restauro dell'architettura ecclesiastica dei piccoli centri urbani nell'area maggiormente colpita dal sisma (Bojano – Baranello – Frosolone) rappresenta un momento di grande importanza per la lettura e l'interpretazione di silenti trasformazioni nel paesaggio urbano molisano, inequivocabilmente segnato dalle nuove architetture post sisma.

La possibilità di confrontare le vedute di alcune città [Petrocelli 1995, 116] prima e dopo la catastrofe consente di individuare elementi di riferimento alla scala urbana spesso non confermati o riproposti negli interventi di inizio Ottocento. E' il caso emblematico di San Giuliano del Sannio (CB) dove la realizzazione di una nuova chiesa caratterizzata da due campanili laterali [Zullo 2009, 64] modifica sostanzialmente l'immagine settecentesca del borgo.

Anche a Baranello (CB), paese natale dei conti Zurlo, la ricostruzione della chiesa di San Michele Arcangelo su progetto dell'architetto Bernardino Musenga apporta sostanziali modifiche all'immagine urbana. In questo caso, inoltre, il forte coinvolgimento del ministro dell'Interno, testimoniato da una fitta corrispondenza con gli enti locali, porta anche a lievi trasformazioni dell'assetto urbano: in corrispondenza della chiesa madre, infatti, viene arretrato il fronte stradale e creata una nuova piazza in grado di accogliere la popolazione in caso di nuove scosse e di fungere da luogo di ritrovo. Esigenze di rinnovamento urbano che si fondono alla necessità pratica di veder ricostruiti i pochi edifici identitari dei centri urbani.

L'apprezzo del feudo di Baranello del 1766<sup>16</sup> e le perizie antecedenti al progetto ottocentesco<sup>17</sup> consentono, inoltre, di ricostruire l'immagine della fabbrica ecclesiastica precedente al terremoto, costruita su un masso calcareo e sormontata da un altissimo campanile (evidente nella pianta del feudo di Monteverde), causa del crollo della stessa chiesa e delle fabbriche adiacenti. Il progetto ottocentesco, invece, come nel caso di San Giuliano del Sannio modifica sostanzialmente l'impostazione precedente, introducendo nuovi riferimenti urbani nel paesaggio storico.



*Figg. 7-8: Dettagli della pianta del feudo di S. Maria di Monteverde in tenimento di Mirabello, Diocesi di Bojano. (Archivio di Stato di Campobasso, Protocolli notarili Baranello, notaio De Maio Francescantonio, scheda n.1, anno 1743, autorizzazione per la pubblicazione, nota del 31/05/2016, prot. n. 0002590/28.28.00/1).*



Fig. 9: Baranello (CB). La foto mostra il centro storico del borgo. Sul lato destro è riconoscibile la chiesa madre e il campanile.

Fig. 10: San Giuliano del Sannio (CB). In evidenza la chiesa madre con i due campanili laterali.

## Conclusioni

Come è possibile evincere da quanto esposto in precedenza, gli interventi successivi al terremoto del 1805, pur nell'assenza di un piano organico di ricostruzione, generano profondi cambiamenti nell'immagine di molteplici centri urbani del Basso Molise. Lo sviluppo delle infrastrutture viarie e la ricostruzione delle architetture ecclesiastiche dei centri colpiti segnano il territorio della regione, definendo nuovi riferimenti, chiaramente riconoscibili ancora oggi, nel paesaggio urbano ed agrario molisano.

La ricerca condotta, dunque, attraverso il riconoscimento di valori tangibili e intangibili e all'individuazione di permanenze e discontinuità nei caratteri mutevoli dell'architettura e del paesaggio, rappresenta un primo passo per la costruzione di un bagaglio di informazioni utile per la conoscenza, la conservazione e valorizzazione di un ricco e ancora poco noto patrimonio culturale.

## Bibliografia

- BELLI, G. (2006). *I primi scritti sul terremoto del 26 luglio 1805: cronaca, inchiesta, riflessione scientifica*. In *Da contado a provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario*. A cura di ANTINORI, A. Roma: Gangemi, pp. 43-49.
- BUCCARO, A. (2006). *Politica urbanistica e infrastrutture nel Mezzogiorno prima dell'Unità: le iniziative borboniche per la Provincia molisana*. In *Da contado a provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario*. A cura di ANTINORI, A. Roma: Gangemi, pp. 29-40.
- CAPOZZI G. (1834). *Memoria sul tremuoto avvenuto nel Contado di Molise nella sera de' 26 Luglio dell'anno 1805*. Benevento: Stamperia del Sacro Seminario.
- Catalogue of strong Italian earthquakes from 461 b. C. to 1997*. (2000). A cura di BOSCHI, E., GUIDOBONI, E., FERRARI, G. Bologna: Editrice Compositori.
- CIMMINO A. (2006). *Bojano. Territorio e città tra XII e XIX secolo*. Bojano: Cimmino.
- Da contado a provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario* (2006). A cura di ANTINORI A. Roma: Gangemi.
- ESPOSITO, E., LAURELLI, L., PORFIDO, S. (1999). *S. Calamità e politiche emergenziali durante la prima Restaurazione. Il terremoto di Sant'Anna*. in *Rivista Storica del Sannio*. (1999). 2, pp. 177-216.
- ESPOSITO, E., LUONGO, G., PORFIDO, S. (1987). *Il terremoto di S. Anna del 26 luglio 1805*. In *Memorie della Società Geologica Italiana*. (1987). 37, pp. 172-191.
- FORTINI P. (1984). *Delle cause de' terremoti e loro effetti. Danni di quelli sofferti dalla città d'Isernia fino a quello de' 26 luglio 1805*. Ms. A cura di SARDELLI T. Isernia: Marinelli.
- Il Mezzogiorno agli inizi dell'Ottocento. Il decennio francese*. (1992). A cura di D'ELIA, C. Roma: Laterza, 166-185.

LIA ROMANO

- NARCISO, E. (1999). *La convivenza dei tratturi con le prime strade rotabili nell'Alto Tammaro*. In *La civiltà della transumanza. Storia, cultura e valorizzazione dei tratturi e del mondo pastorale in Abruzzo, Molise, Puglia, Campania e Basilicata*. A cura di PETROCELLI, E. Isernia: Cosmo Iannone, 164.
- PARISI, R. (2006). *Architettura e centri urbani. Modelli, pratiche e restauri*. In *Storia del Molise*. A cura di MASSULLO G. Roma: Laterza, 265-285.
- PEPE, G. (1806). *Ragguaglio istorico - fisico del tremuoto accaduto nel regno di Napoli la sera de' 26 luglio 1805*. Napoli: Domenico Sangiocomo.
- PETROCELLI, E. (1995). *Il Molise nelle immagini cartografiche. Storia, tecnica, lettura, interpretazione*. Isernia: Iannone.
- POLI, G. S. (1805). *Memoria sul tremuoto de' 26 luglio del corrente anno 1805*. Napoli: Vincenzo Orsino.
- OSTUNI, N. (1987). *Riforme amministrative e viabilità nel Regno di Napoli durante il Decennio Francese*. In *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie)*. A cura di Aa.V.v. Roma: École française de Rome, 171.
- OTERI, N. (2012). *I confini dissolti. La dismissione delle mura in Italia dopo l'Unità*. In *Storia Urbana*. Milano: Franco Angeli, 5-28.
- ZARRILLI, G. (1984). *Il Molise dal 1789 al 1900*. Campobasso: Edizioni del Rinoceronte.
- Architettura e terremoto in Molise*. (2009). A cura di ZULLO, E. Campobasso: Palladino.
- ZULLO, E. (2009). *Architettura e protagonisti della ricostruzione in Molise dopo il terremoto del 1805*. In *Architettura e terremoto in Molise*. A cura di EADEM. Campobasso: Palladino.

## Note

- <sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero delle Finanze*, f. 2462, f.lo 3.
- <sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade*, I serie, f. 291, f.lo, 1404.
- <sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero delle Finanze*, f. 2478 e 2479.
- <sup>4</sup> Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 4.L.4.3.
- <sup>5</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade*, I serie, f. 291, f.lo, 1404.
- <sup>6</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero delle Finanze*, f. 2478, f.lo 123.
- <sup>7</sup> Parigi, Archives Nationales, *Archives privées Joseph Bonaparte*, 381 AP 5, dossier 1.
- <sup>8</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero delle Finanze*, f. 2391, f.lo sn.
- <sup>9</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Intendenza di Molise*, f. 244, OO.PP Bojano.
- <sup>10</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e Strade*, II serie, f. 320, f.lo, sn.
- <sup>11</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Intendenza di Molise*, f. 244, OO.PP Bojano.
- <sup>12</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, *Manoscritti e Rari*, 4B10.
- <sup>13</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero delle Finanze*, Affari del Tavoliere, vol. 91, fol. 81.
- <sup>14</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Intendenza di Molise*, f. 244, OO.PP Bojano.
- <sup>15</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Demanio*, f. 1 Bojano.
- <sup>16</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Demanio*, f. 1 Busso.
- <sup>17</sup> Campobasso, Archivio di Stato, *Intendenza di Molise*, f. 231, f.lo 16.

*L'Alba senza tramonto. Alba Fucens antica, medievale, moderna: un "palinsesto" storico-architettonico e paesaggistico.*

*Dawn without sunset: ancient, medieval and modern Alba Fucens – an architectural-historical and landscape palimpsest*

**PATRIZIA MONTUORI**

Università degli Studi dell'Aquila

### **Abstract**

*Alba Fucens, today the hamlet of Massa d'Alba, province of L'Aquila, was an ancient Roman city, founded in the 4<sup>th</sup> century BC. Surrounded by a landscape of "natural and unlimited grandeur" (Brandi 1957), the settlement remains were the subject of picturesque representations as early as the 19<sup>th</sup> century, but have received study and systematic archaeological excavation only since World War II.*

*After the abandonment of the Roman colony, exposed to Barbarian attacks, medieval Alba (literally "dawn") rose in the 11<sup>th</sup> century on the nearby hill, facing the current archaeological site. The settlement is dominated by the monumental Orsini-Colonna castle, in counterpoint to the beautiful Church of San Pietro, build on the Italic-Roman Temple of Apollo, and reconstructed after the earthquake of 1915.*

*The architectural facies of the medieval village is depicted in poetic relationship with the landscape in the views of Edward Lear, admirer of the "Abruzzo picturesque". These, along with vintage photos, provide the original image of the settlement, destroyed by the earthquake of 1915 and rebuilt, with disarming homogeneity among the little anti-seismic houses, almost in continuity with the Roman ruins.*

*Alba Fucens is a charming historical, architectural and landscape "palimpsest", the result of little known ancient and modern stages, still waiting to be interpreted and enhanced.*

### **Parole chiave**

Alba Fucens; San Pietro ad Albe; palinsesto; identità; paesaggio culturale

Alba Fucens; San Pietro in Albe; palimpsest; identity; cultural landscape

### **Introduzione**

Durante il Settecento l'Abruzzo è considerato, prevalentemente, un "territorio-cerniera" tra Settentrione e Mezzogiorno d'Italia, status assunto dopo la caduta dell'impero romano e già in epoca alto-medievale, quando di qui passava la frontiera meridionale del Ducato di Spoleto. Una regione appenninica dalla vocazione pastorale, quasi del tutto isolata dalle dinamiche del Regno, se non per il fenomeno della transumanza verso il Tavoliere, e di ostico accesso anche via mare, perché priva di attracchi naturali sull'Adriatico. Una terra che non era stata oggetto della colonizzazione greca sul litorale, né possedeva lungo le strade consolari, la via Tiburtina Valeria e il tratto della Salaria nell'alta valle del Velino, vestigia romane che attirassero l'attenzione di coloro che, già nel corso del Settecento, intraprendevano il grand tour verso l'Italia meridionale.

Ad attirare i primi viaggiatori in questo territorio, apparentemente ostile e arroccato in se stesso, dagli ultimi decenni del Settecento, è il progetto borbonico volto a ripristinare



PATRIZIA MONTUORI

l'agibilità della galleria claudiana, per prosciugare nuovamente il lago Fucino, cuore dell'area marsicana. Essi non si limitano, però, a ispezionare il bacino lacustre, ma colgono l'occasione per perlustrare le aree circostanti, fin verso il Cicolano, offrendo le prime descrizioni della colonia romana di Alba Fucens, di lì in poi tappa fissa nell'itinerario dei viaggiatori, italiani e stranieri, che percorreranno l'Abruzzo. Tali descrizioni mostrano un ampio interesse per i resti romani ancora visibili, le "mitiche mura pelasgiche", descritte, studiate, rilevate e, al più, per la chiesa di San Pietro, giacché essa ingloba le splendide colonne del tempio italico-romano di Apollo (III-II sec. a.C.) che, tuttavia, per alcuni viaggiatori, «sopportano indulgentemente la più modesta delle tettoie» [Salis Marschlins 1789].

Nel Settecento, dunque, le tracce della più recente stratificazione dell'area, la rocca e il borgo medievale, sono quasi totalmente ignorate, salvo poi divenire nell'Ottocento oggetto di descrizioni e raffigurazioni pittoresche, stimulate dal suggestivo connubio tra il piccolo insediamento arroccato, le rovine romane ai suoi piedi, e il grandioso scenario naturale che li raccoglie. Il pittore e incisore sassone Georg Heinrich Busse, ad esempio, raffigura l'Alba medievale con dovizia di particolari (l'aggregato di casupole sullo sfondo del Velino, il campanile di San Nicola, la porta, le mura), cui però fa da contraltare la scena pittoresca in primo piano, con figurine di viandanti che si aggirano tra alberi e rovine (fig. 1). Edward Lear, «pittore di paesaggi» e narratore dell' "Abruzzo pittoresco" è, invece, tra i primi a cogliere il fascino e l'interesse del "palinsesto" albense, osservando che Alba per «(...) le sue connessioni al mondo antico e meno antico è uno dei luoghi di maggiore interesse nelle province abruzzesi» [Lear 2001]. Egli raffigura il «malinconico paesino, i cui abitanti non sono più di due - trecento» in due vedute, che ci restituiscono con dovizia di particolari la compagine architettonica del borgo e non solo il pittoresco rapporto con i ruderi e la montagna retrostante (fig. 2).

L'esperienza dei viaggiatori che tra Settecento e Novecento giungono ad Alba Fucens, dunque, è già frutto di un processo di selezione nell'incredibile complessità storica, architettonica e paesistica dell'insediamento, operato sulla base degli interessi di ciascuno



*Fig. 1: Georg Heinrich Busse. Veduta di Alba e del Monte Velino negli Abruzzi, 1839.*

*Fig 2: Edward Lear. Vista del borgo medievale di Alba (LEAR 1846).*

e delle influenze culturali del periodo. Tale approccio è ancora riscontrabile negli attuali studi sull'area, prevalentemente improntati a una *lettura per parti*: è fondamentale, invece, conoscere e delineare i tasselli di questo complesso palinsesto, per ricomporli in un quadro unitario, da cui emerga la nuova identità dell'Alba del XXI secolo.

## 1. L'Alba Romana

Alba Fucens è una colonia di diritto latino fondata dai romani nel 307 a.C. e collocata dagli storici ora in territorio Equo ora Marso, ma sempre concordemente «prope Fucinus lacus». La sua storia si lega fortemente al territorio che la circonda: la parte centrale della città è posta in un'area pianeggiante con caratteristiche palustri, il Piano della Civita, circondata da tre colline, San Pietro, San Nicola e Pettorino, che costituiscono i limiti originari dell'insediamento e i suoi punti strategici e difensivi. L'abitato è cinto da mura in opera poligonale, frutto di varie fasi costruttive, oggi conservate per tratti consistenti lungo un percorso di circa 3 chilometri.

Nei secoli il sistema difensivo di Alba, traccia evidente della città romana, rimane parzialmente in vista, e già dall'Umanesimo attira studiosi, viaggiatori e appassionati: anche Leon Battista Alberti nel 1556 osserva che Alba «(...) Ora giace quasi tutta roinata. Vero è, che pure si veggono alcune parti di mura meze sfasciate fatte di gran pietre quadrate, per le quali facilmente si può però conoscere la sontuosità dell'antidetto edificio» [Liberatore 2004, 24]. Nel Settecento e soprattutto nell'Ottocento la datazione delle mura, e le relative implicazioni storiche legate alla presunta "fondazione pelasgica", coinvolgono numerosi studiosi italiani e stranieri (Louis-Charles-François Petit Radel, Edward Dodwell, e Virginio Vespignani, Giuseppe Simelli, Carlo Promis ecc.) che visitano, descrivono, documentano, rilevano i ruderi con sempre maggiore dovizia di particolari.

Il centro monumentale della colonia, invece, ubicato sul Piano della Civita, che per la conformazione orografica dell'area si connota come una sorta di bacino di compluvio, rimane celato sotto i detriti provenienti dalle circostanti colline di San Pietro e Pettorino fino al 1949, quando una missione belga, diretta dall'archeologo Joseph Mertens, avvia gli scavi che nei trent'anni successivi riportano alla luce le tracce della città romana, e quelle delle fasi tardo-antiche e medievali.

Il sisma avvenuto tra il 484 e il 508 d.C. è identificabile con quello che reca danni anche al Colosseo, infatti, aveva danneggiato l'insediamento romano, provocando l'abbandono d'interi settori urbani (una delle strade principali della città, la via dei Pilastri, non sarà più utilizzata). È oramai accertato, però, che nell'Alba romana, la vita prosegue almeno fino al VII sec. d.C., anche se in un quadro abitativo precario. Sono, invece, i dissesti idrogeologici che, in epoca alto-medievale, provocano il seppellimento dei piani di calpestio e degli edifici, o dei loro resti, il definitivo abbandono dell'insediamento romano e lo sviluppo del borgo sul colle di San Nicola [Malandra 2011].

Il declino della potente colonia, dunque, non significa il tramonto di Alba, ma quasi la sua "gemmazione", con la nascita di nuovi nuclei insediativi e architettonici sui resti preesistenti: essi moltiplicano, come in uno specchio rotto in diversi frammenti, le prospettive da cui, di lì in poi, il complesso palinsesto albense sarà studiato e interpretato.

PATRIZIA MONTUORI

## 2. L'Alba del Medioevo

Uno dei primi frammenti che testimoniano la continuità d'uso dell'area albense dopo il crepuscolo dell'Alba romana, sin dall'alto medioevo è, certamente, la chiesa di San Pietro, "monumento-palinsesto" anch'esso sintesi delle vicende storico-insediative del territorio. Essa è citata per la prima volta nella bolla di Pasquale II del 1115 (*Sancti Petri in Alba*), ma le fonti archeologiche datano già al VI sec. d.C. la trasformazione in basilica paleocristiana dell'antico tempio italico-romano di Apollo (III-II sec. a.C.), ubicato su una delle acropoli di Alba Fucens [Malandra 2011].

Originariamente mononave e realizzata prolungando le pareti del tempio, nel XII secolo la chiesa è suddivisa in tre navate da due file di colonne di recupero e dotata di un'abside semicircolare. Nel XVIII secolo l'edificio subisce una trasformazione interna in stile tardo barocco, annullata dalla ricostruzione operata tra il 1955 e il 1957 dal sovrintendente Raffaello Delogu in seguito alla distruzione quasi totale dell'edificio, causata dal terremoto del 1915. Oggi nel perfetto impianto basilicale i materiali di reimpiego e gli "indizi" dell'anastilosi celano la struttura in cemento armato introdotta con il restauro, ritenuto da Cesare Brandi «di gran lunga il migliore che sia stato mai condotto in Italia» [Brandi 1957]. Certamente il segmento a oggi meno leggibile della storia di Alba è l'insediamento che, dopo l'abbandono del vallone della Civita, inizia a sorgere sull'altura opposta a San Pietro, detta di San Nicola. Probabilmente essa ospitava una delle acropoli della colonia romana, e già dall'XI secolo un castello in cui i Normanni avrebbero assediato il conte dei Marsi Berardo III per sostenere le pretese di suo fratello Oderisio II [Malandra 2011]: è possibile che proprio intorno ad esso inizi a sorgere un nuovo insediamento, in parte edificato grazie alle espoliazioni dei resti della città romana (fig. 3).

Sulla fondazione del borgo, tuttavia, poche sono ancora le notizie storiche provenienti da fonti documentarie: esse illustrano, più che altro, la lenta ascesa della chiesa di San Nicola, fondata nel XIII secolo sul colle del Castello a scapito delle chiese di San Pietro e Santa Maria dell'Aia, ubicata alle porte dell'insediamento, che perdono progressivamente importanza, essendo desuete ed esterne al borgo fortificato.



Fig. 3: Alba: Portale di palazzo Blasetti, con pezzi di recupero romani (PITONI-SALVI 2002, 53).

Fig.4: Alba: vista attuale dei resti del castello e del borgo medievale, con la tipica conformazione "a fuso".

Le fonti attualmente disponibili riferiscono la compagine del borgo conservata fino al sisma del 1915, a una ricostruzione che sarebbe avvenuta dopo la distruzione dell'insediamento a opera di Carlo I d'Angiò (1268), per punire gli albensì dell'appoggio a Corradino di Svevia nella storica battaglia dei Piani Palentini [Tollis 1977]. Esso presenta, infatti, uno schema "a generatrice lineare" o a "fuso", tipico degli insediamenti due-trecenteschi sorti su creste montane, ove le emergenze architettoniche, generalmente il ridotto signorile e la chiesa castrale, sono poste alle estremità opposte dell'asse viario longitudinale: nell'Alba medievale tali poli sono perfettamente identificabili con il castello Orsini-Colonna e la chiesa di San Nicola (fig. 4).

Il castello, ricostruito dopo la distruzione del 1268, sorgeva, probabilmente, su una preesistenza, forse una torre o una fortificazione risalente all'XI secolo o, secondo alcuni, i resti di un tempio romano, la cui muratura in pietra concia e materiali di recupero provenienti dalla colonia romana, d'altra parte, è ancora visibile nel basamento delle porzioni murarie scampate al sisma del 1915 [Varagnoli 2006]. Essa appartiene chiaramente a una fase antecedente all'impianto quadrangolare che, anche per le affinità tipologiche con le rocche di Tagliacozzo, Avezzano e Ortucchio, si fa risalire, invece, all'inizio del Quattrocento, quando la famiglia Orsini s'impadronisce del feudo di Albe e ricostruisce molti edifici danneggiati [Perogalli 1975]. Orsini e Colonna si alternano nel possesso della contea Marsa fino al 1511, quando papa Giulio II la restituisce ai secondi, che la tengono fino all'abolizione del feudalesimo nel 1806 [Tollis 1977]: nel XVI secolo i Colonna completano la rocca albense, oramai quasi priva del suo ruolo difensivo, aggiungendo la scarpa esterna.

Oggi dell'edificio, in buona parte distrutto dal sisma del 1915, sono conservati i tre lati della cinta muraria, pochi brani dei due torrioni circolari che rafforzavano gli angoli, a settentrione e meridione, ancor meno della torre quadrangolare nell'angolo occidentale e l'apparato a sporgere; della quarta torre non rimane nessun lacerto.

San Nicola, ubicata, invece, all'ingresso dell'Alba medievale era una chiesa a tre navate con abside semicircolare cui, in seguito, fu aggiunto un campanile poligonale. La chiesa originaria presentava una pregevole facciata rettilinea in blocchi di pietra squadrata, provenienti dalle cave circostanti, espressione dello stile romanico abruzzese. Il portale di accesso era coronato da una lunetta con affreschi raffiguranti San Nicola e la Madonna con Bambino, al di sopra della quale, in posizione leggermente decentrata, si apriva un pregevole rosone gotico di scuola aquilana, con il portale della chiesa, unici pezzi scampati alla distruzione del 1915 (fig. 5).

L'impianto del borgo si struttura attorno a questi due nodi architettonici e funzionali, e a due assi viari che correivano per mezza costa, adattandosi alla natura del sito e seguendo l'andamento nord-est/sud-ovest: a nord la strada di accesso al paese e a sud l'asse che univa il castello alla chiesa di San Nicola.

Nell'Alba medievale, tuttavia, il tipico impianto a fuso è leggermente modificato, giacché il crinale non è segnato da un asse viario ma da una spina di edifici: questo fa supporre una logica d'impianto in cui il ruolo della strada è subordinato all'aggregazione delle unità immobiliari, a loro volta condizionate dall'adattamento al sito e da esigenze funzionali.

Le foto d'inizio Novecento, una delle poche fonti a oggi disponibili per lo studio dell'Alba Medievale, infatti, ci restituiscono un'immagine del borgo molto compatta, con volumi edilizi che si succedono in maniera serrata e unità abitative accostate liberamente senza seguire tracciati regolari (fig. 6).

PATRIZIA MONTUORI



*Fig. 5: La chiesa di San Nicola in una foto degli inizi del Novecento (PITONI-SALVI 2002, 65).*

*Fig. 6: L'Alba medievale in una foto novecentesca (PITONI-SALVI 2002, 43).*

La crescita del paese sembra assecondare l'aspra natura morfologica del colle più che ben definiti principi di aggregazione, tant'è che, nelle murature ancora in situ, le pareti appartenenti a costruzioni diverse sono semplicemente accostate senza ammorsamento e diatoni di collegamento.

Tale interpretazione sembra ratificata anche dagli esiti dell'intervento condotto nel 2005 dalla Soprintendenza archeologica dell'Abruzzo – Chieti, che ha liberato dalle macerie del 1915, rilevato e studiato un brano di circa 1.000 metri quadrati: esso è risultato composto di unità edilizie di un unico ambiente e costruzioni a blocco articolate su due o tre piani, con stalle, botteghe, cucine o magazzini a piano terra.

Nonostante la povertà delle tecniche costruttive adottate, le foto storiche e il recente studio mostrano anche rudimentali dispositivi antisismici: archi di sbatacchio, che collegavano gli edifici posti ai due lati di una strada per aumentare il mutuo contrasto; contrafforti o interi muri a scarpa; cantonali in pietra squadrata, ammorsati alle murature. In un solo caso negli scavi si è rinvenuta una "trave morta", molto utilizzata in Abruzzo e, presumibilmente, anche ad Alba per ripartire i carichi [Varagnoli 2006].

È probabile che il progressivo abbandono del borgo inizi già dalla fine del XVII secolo, quando esso perde la funzione di centro amministrativo della contea in favore di Massa Inferiore, poi chiamata "Massa d'Albe" in onore del più antico e glorioso insediamento romano-medievale: Alba Fucens, infatti, perderà l'aggettivo "fucense" e diverrà solo "Albe" [Tollis 1977], forse per indicare con un'unica denominazione le due precedenti fasi storiche dell'abitato.

Se Lear alla metà dell'Ottocento già parlava dell'Alba medievale come «luogo abbandonato e rovinato», ancora pochi anni prima del sisma del 1915 è la povertà insediativa, costruttiva e architettonica del borgo a colpire i viaggiatori che lo visitano: nel 1907 la scrittrice inglese Anne Macdonell osserva «Oggi nella Marsica difficilmente esiste un villaggio più povero di Alba» [Macdonell 1908].

In realtà dagli ultimi decenni dell'Ottocento si era tentato di operare un primo, essenziale processo di ammodernamento igienico-sanitario del borgo, probabilmente anche sulla scorta di quanto stava avvenendo in molti centri storici italiani.

Il 14 agosto 1870, infatti, il consiglio comunale di Massa D'Albe aveva deliberato di adottare un "Regolamento di Polizia Urbana e d'Igiene pubblica", suddiviso in VI capitoli e



58 articoli, necessario per dare agli abitati del Capoluogo accettabili condizioni igienico-sanitarie e, peraltro, imposto dalla legge nazionale emanata il 20 marzo 1865 che, all'allegato A, consentiva ai Consigli Comunali di approvare tali regolamenti e rimuovere direttamente le «cause d'insalubrità del vicinato».

Così anche per Massa d'Albe e le frazioni, compreso il borgo medievale, si prevedeva, ad esempio, che entro sei mesi dalla pubblicazione, tutti dovessero «aprire latrine nelle proprie abitazioni disposte in modo da non rendere infette le abitazioni delle quali fanno parte e le abitazioni e i luoghi vicini, pozzi e le sorgenti d'acqua potabile» [Pitoni-Salvi 2002, 46]. Ad oggi, però, ancora non conosciamo gli esiti e l'efficacia di tali previsioni.

All'alba del 13 gennaio 1915, infatti, l'Alba medievale è quasi completamente distrutta dal devastante sisma della Marsica, con effetti di poco inferiori a quelli subiti dai centri cui fu attribuito l'XI grado della scala Mercalli-Cancani-Sieberg (Avezzano, Gioia dei Marsi, San Benedetto, Cappelle). L'entità del danno, per certi versi sorprendente giacché il borgo era costruito sulla roccia, sembra giustificata dai cosiddetti "effetti di sito", ossia dall'amplificazione delle onde sismiche dovuta a locali criticità geologiche. In effetti indagini sismologiche ancora in corso, hanno evidenziato come il rilievo roccioso ove sorgeva il borgo "galleggi" sopra uno strato di argille e arenarie e, pertanto, non sia ancorato alla roccia profonda [Galadini, 2006].

L'incastellamento di Albe era nato, dunque, da un'errata selezione del sito, certamente più sicuro dagli attacchi esterni e al riparo dai dissesti idrogeologici che, secoli prima, avevano obliterato l'Alba romana, ma solo apparentemente solido.

### 3. La nuova Alba dopo il 1915

Se i dissesti idrogeologici avevano provocato il definitivo abbandono dell'antica colonia romana e la nascita del borgo medievale, la causa della seconda delocalizzazione che Alba subisce in un arco temporale relativamente ridotto è il sisma del 13 gennaio 1915. I pochi superstiti del borgo medievale, sono trasferiti su un modesto rilievo posto sul fianco sud-ovest del Piano della Civita; al contrario di altri, traumatici, spostamenti avviati nella Marsica dopo il terremoto, però, quello dell'Alba medievale non fu giustificato da argomentazioni geologico-tecniche. In effetti, il decreto Luogotenenziale del 22 agosto 1915 n. 1294, che identificava per ogni comune terremotato i luoghi idonei per la ricostruzione, per Albe ammetteva la possibilità di riedificare nello stesso luogo del distrutto abitato, fondato sulla solida roccia e ubicato, quindi, in un luogo apparentemente idoneo per il nuovo insediamento. Probabilmente fu proprio la popolazione a preferire l'attuale localizzazione, forse a causa dell'insicurezza suscitata dalle antiche murature e dal denso tessuto del borgo, privo della regolarità geometrica e dimensionale degli abitati asismici, o per le difficoltà di ricostruire in un luogo meno accessibile e completamente ingombro di macerie. D'altra parte l'infondatezza tecnica della scelta del trasferimento si coglie in un passaggio giornalistico, che osserva il fenomeno senza giustificarlo in alcun modo «Alba Fucens 19 gennaio. (...) Pochi superstiti più non pensano a tornare tra queste rovine, e il moderno villaggio è quindi destinato a scomparire, com'è scomparsa l'antica gloriosa fortezza romana, che rinserrò Siface re di Numidia e Paolo il Macedone» "Il giornale d'Italia", giovedì 21 gennaio 1915, p. 3 [Galadini 2016, 409].

PATRIZIA MONTUORI

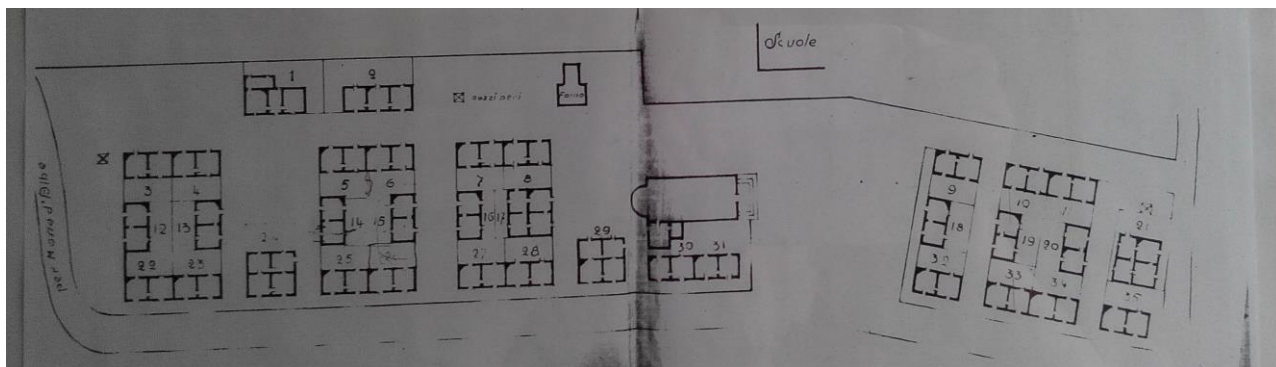


Fig. 7: Planimetria dell'insediamento asismico di Albe Nuova (per gentile concessione della Cooperativa Alba Fucens).

Immediatamente dopo la catastrofe del 1915 furono erette nella zona alle pendici del colle San Pietro delle baracche di legno per i terremotati, sostituite negli anni seguenti da dimore stabili asismiche, costruite dal Genio Civile di Avezzano con i contributi statali.

In generale, nei centri danneggiati dal sisma, la localizzazione dei nuclei asismici, successiva all'individuazione delle zone idonee alla ricostruzione col citato decreto, è riconducibile a quattro schemi generali, legati alla morfologia dei paesi terremotati. Negli insediamenti localizzati in aree pianeggianti, essi sono solitamente posti all'estremità dell'abitato danneggiato, lungo un asse viario di collegamento; nei paesi di montagna si edificano le baracche in un'area più a valle, in genere lungo una direttrice viaria o vicino uno snodo ferroviario; negli insediamenti in collina e lungo un crinale, come Albe, i nuovi nuclei si concentrano in prossimità del centro danneggiato. Gli alloggi (in legno o con ossatura di cemento armato e muratura), erano disposti in modo da creare fabbricati in linea a corpo semplice o doppio, più adatti per ottimizzare aree e reti infrastrutturali. Su un terreno pianeggiante, come quello scelto per la riedificazione di Albe, si hanno solitamente più modelli aggregativi: le prime baracche di legno sono disposte secondo uno schema ad accampamento, costituito da stecche lunghe, dette "galopponi", corpi corti (le "traverse") e al centro i servizi igienici; schemi più complessi prevedono, invece, la realizzazione di una scacchiera viaria e baracche a corpo doppio disposte in linea [Cipriani 1999].

L'insediamento asismico di Albe è costruito secondo una variante di questo secondo modello aggregativo, con nuclei chiusi di baracche, composti di vari elementi abitativi e ordinati secondo una maglia stradale regolare: con questa soluzione si tentava di ripristinare un'unità di vicinato e ritrovare lo spirito del paese e della comunità (fig. 7). Tale volontà di ricreare nel moderno abitato l'identità perduta è evidente nella centralità della nuova chiesa di San Nicola, la cui facciata evoca pallidamente l'edificio distrutto, grazie al portale e al rosone originari, ma anche del piccolo forno ove continuare a svolgere la tradizionale cottura del pane.

Il primo progetto della chiesa è opera dell'ingegner Sebastiano Bultrini, già autore del piano di ricostruzione di Avezzano del 1916 e di altri importanti edifici avezzanesi e marsicani riedificati dopo il 1915: approvato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici il 27 settembre del 1921, esso prevedeva un edificio a tre navate ove, però « (...) non si prende in considerazione la necessità di rimettere in opera i resti architettonici della primitiva chiesa, e cioè il grande rosone traforato, il portale, ecc., che le conferivano interesse monumentale»<sup>1</sup>. Pertanto la Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna

degli Abruzzi e Molise chiede che sia elaborata una variante al progetto che preveda l'inserimento nella facciata dei preziosi pezzi recuperati dalla chiesa originaria, redatta dal geometra Colabianchi e dall'ingegner Amorosi, e approvata dal Consiglio Superiore nel novembre del 1935. Il nuovo progetto, seguendo le indicazioni della Soprintendenza e le nuove normative antisismiche prevede: a) una chiesa a navata unica, della dimensione di 8,00 x 16,00 metri e altezza di 8,30 metri. La struttura portante è costituita da una serie di portali chiusi in cemento armato, convenientemente decorati e pitturati a imitazione di travi di legno, su cui poggia un soffitto ligneo; le tamponature sono realizzate con muratura in pietrame listata con doppio ricorso di mattoni; b) una sacrestia ubicata sul fianco sinistro posteriore della chiesa, a unico piano con muratura di pietrame listato; c) un campanile posto sul lato sinistro della chiesa, realizzato con struttura in cemento armato e specchiature in muratura listata<sup>2</sup>. La ricostruzione di San Nicola è, insieme al più noto intervento degli anni Cinquanta nella vicina basilica di San Pietro, uno degli esempi dell'ampio e controverso impiego "giudizioso" del cemento armato dopo il sisma del 1915, sia nei nuovi edifici sia nell'intervento sulla preesistenza (Montuori 2015).

## Conclusioni

Oggi Alba è un complesso "palinsesto" insediativo, architettonico e paesaggistico, frutto dei cambiamenti introdotti dalle azioni antropiche in più di 2.000 anni, che rappresentano le risposte culturali a numerosi condizionamenti storico-ambientali: alle caratteristiche idrogeologiche del sito, che causano l'obliterazione della città romana e la nascita dell'Alba medievale; a importanti eventi storici: la battaglia dei Piani Palentini, all'origine della prima distruzione del borgo e del castello; agli eventi sismici, antichi e moderni, cui si lega il ciclo di distruzione-rinascita dell'Alba romana, medievale e moderna.

Le ordinate casette asismiche che si affacciano sui resti della gloriosa città romana sono dominate, da una parte, dai ruderi dimenticati del borgo e del castello medievale, dall'altra dalla splendida chiesa di San Pietro, sono forse l'ultimo, stridente, tassello del ciclo millenario che ha prodotto questo straordinario palinsesto storico-architettonico e paesaggistico. Oggi, però, esso è in attesa di ritrovare una nuova identità, in cui ciascun "frammento" dell'insieme abbia una giusta collocazione, grazie a un progetto complessivo e corrette modalità di recupero e valorizzazione.

Al caso di Alba, dal secolo scorso a oggi sottoposta, per lo più, a interventi parziali (ora sul sito archeologico, ora sulla chiesa, ora sul borgo), condotti con finalità disparate (conoscenza archeologica; messa in sicurezza e restauro dei manufatti; controverse opere di recupero e valorizzazione), si applica perfettamente l'approccio auspicato nella *Seconda Carta di Gubbio* (1990), che attualizza la prima stesura del 1960. In essa, infatti, si profila la necessità di una più ampia attenzione all'insediamento storico, al suo territorio, al paesaggio inteso come insieme interconnesso di *sistemi territoriali di valore storico-culturale*. Nell'articolo 2 della carta si specifica, infatti, che il centro storico è l'area dove si sono concentrati i valori della *civitas* e dell'*urbs*, quindi da tutelare e valorizzare per garantire l'identità storica degli insediamenti. Esso, tuttavia, è anche il "nodo" di una struttura insediativa più ampia, il *territorio storico*, frutto di un secolare processo di formazione, che dovrà essere oggetto in tutte le sue parti (città esistente e periferie, paesaggi edificati e territorio rurale) di un'organica strategia d'intervento, volta alla salvaguardia dell'identità complessiva del luogo.

PATRIZIA MONTUORI

Tale approccio è stato, poi, ulteriormente specificato e ampliato nella "Recommendation on the Historic Urban Landscape", emanata dall'UNESCO nel 2011, con cui si è coniato il concetto di *paesaggio storico urbano*. Esso è inteso come il risultato della stratificazione storica, dei valori culturali e ambientali e delle peculiarità di un'area, che includono la topografia del sito; la geomorfologia; l'idrologia e le caratteristiche naturali; l'ambiente costruito, sia storico sia moderno e contemporaneo; le infrastrutture; il sistema del verde (spazi aperti e giardini); i modelli insediativi e l'organizzazione spaziale; addirittura le pratiche sociali, culturali ed economiche e le percezioni e relazioni visive caratteristiche del sito. Il concetto di paesaggio storico urbano, dunque, include anche aspetti intangibili cui si lega la diversità e l'identità dei luoghi.

Per risorgere anche Alba richiederebbe un articolato "Piano di gestione" complessivo, già previsto per i siti UNESCO, che assicuri il mantenimento dei valori storici, architettonici e ambientali di ciascuna parte dell'insieme, e che consenta di ricucire, attraverso un progetto unitario di conoscenza e valorizzazione, la nuova identità dell'Alba del Terzo Millennio.

### Bibliografia

- BRANDI, C. (1957). Uno sgomentante puzzle risolto per amore dell'arte. In *Corriere della Sera*. 27/12/1957.
- CIPRIANI, C. A. (1999). Aspetti della ricostruzione degli insediamenti urbani nella Marsica. In *13 gennaio 1915. Il terremoto nella Marsica*. A cura di CASTANETTO, S., GALADINI, F. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- GALADINI, F. et AL (2016). Ambiente Naturale, interventi antropici e modifiche del paesaggio ad Alba Fucens (IV sec. a.C. – XXI secolo d. C.). In *Il Fucino e le aree limitrofe nell'antichità. Archeologia e rinascita culturale dopo il sisma del 1916*. A cura di Archeoclub d'Italia – Sezione della Marsica (2016). Avezzano: DVG Studio. 399-411.
- LEAR, E. (2001). *Viaggio attraverso l'Abruzzo pittoresco*, trad. it a cura di Di Iorio, I. Cerchio: Polla.
- LIBERATORE, D. (2004). *Alba Fucens. Studi di storia e di topografia*. Bari: Edipuglia.
- MACDONELL, A. (1991). *Negli Abruzzi*. trad. it a cura di Taurisani, G. Sulmona: Centro studi Panfilo Serafini.
- MALANDRA, C. (2011). Note preliminari sulle fasi tardo antiche e altomedievali di Alba alla luce delle nuove campagne di scavo (2006-2009). In *Il Fucino e le aree limitrofe nell'antichità*. Avezzano: s.e. 355-368.
- MONTUORI, P. (2015). L'impiego "giudizioso" del cemento armato dopo il sisma della Marsica del 1915. La Ricostruzione della chiesa di San Giovanni Decollato in San Francesco ad Avezzano. In *Costruzioni dei secoli XIX-XX in Italia centrale. Architettura, scienza, tecniche e restauro*. A cura di DE CESARIS, F. Roma: Palombi editori. 15-18.
- PEROGALLI, C. (1975). *Castelli dell'Abruzzo e del Molise*. Milano: Gorlich.
- PITONI, G., SALVI, A. (2002). *Albe medievale*. Avezzano: LCL.
- SALIS MARSCHLINS, C. U. de (1988). *Viaggio attraverso l'Abruzzo nel 1789: da Napoli per Avezzano e Sulmona*. Cerchio: A. Polla.
- TOLLIS C. (1977). *Origini e vicende di Massa d'Albe*. Pescara: Casa Editrice Fabiani.
- VARAGNOLI C. et AL (2006). Urbanistica del borgo medievale. In *Poco grano molti frutti. 50 anni di archeologia ad Alba Fucens*. A cura di Campanelli A. Sulmona: Synapsi. 149-156.

### Note

<sup>1</sup> Avezzano, Archivio Storico Genio Civile Regionale, *opere dipendenti dal terremoto del 1915*, b. 27 m, f. 4/a: Massa d'Albe Edilizia, terremoto chiesa parrocchiale di Albe, S.Nicola. Comunicazione del 13/5/1935 del Soprintendente Alberto Riccoboni all'Ingegnere Capo del Genio Civile di Avezzano.

<sup>2</sup> Parere del Consiglio superiore dei Lavori Pubblici n. 2038 del 27/11/1935. Per gentile concessione della cooperativa Alba Fucens.

## ***Prima che si perda la memoria: viaggio iconografico in Irpinia tra dissesti e terremoti***

*Before memory is gone: an iconographic journey among the landslides and earthquakes of Irpinia, Italy*

**SABINA PORFIDO<sup>\*</sup>, EFISIO SPIGA<sup>\*\*</sup>**

<sup>\*</sup>CNR-IAMC Napoli, <sup>\*\*</sup>Ricercatore indipendente

### **Abstract**

*The memory of a country, once passed down by our elders, is often lost today, in spite of the new forms of multimedia communication. Among the causes frenetic schedules, and different approaches to time, space and past. This why we suggest a visit to the parts of Irpinia (Campania, Italy) where present and past memory are assigned to a project in which photography and iconography are the main protagonists. The concept of the voyage is to traverse the historical landscape affected by the natural disasters which have fundamentally altered the regional makeup. The journey begins from Melito Irpino (province of Avellino), considered a village at risk since the early twentieth century, and subject to calamities such as landslides, the earthquakes of 1930 and 1962, and the 1949 flood. Ultimately, the events of 1962 led to abandonment and reconstruction of the community at another site. Using images, we attempt to reconstruct the old and new identity of the “Melito Irpino Paese”.*

### **Parole chiave**

Melito Irpino, Irpinia, dissesti idrogeologici, terremoti, paesaggio storico

Melito Irpino, Irpinia, hydrological disasters, earthquakes, historical landscapes

### **Introduzione**

La memoria di un Paese un tempo affidata agli anziani, spesso oggi si perde, nonostante le innumerevoli forme di comunicazione multimediale, perchè tutto cambia troppo velocemente, anche il rapporto spazio-temporale con l'antico non troppo lontano. E' per questo che proponiamo un viaggio in alcuni paesi dell'Irpinia la cui memoria, la memoria del passato che include il presente, può e deve essere affidata ad un percorso che vede la fotografia e l'iconografia come protagonisti principali. L'idea è quella di attraversare “paesi” che hanno in comune calamità naturali che in qualche modo ne hanno modificato profondamente l'assetto territoriale. Si parte da Melito Irpino, già incluso tra i centri abitati instabili sin dagli inizi del XX secolo, a causa dei dissesti del suo territorio, colpito dall'alluvione del 1949, più volte danneggiato dai terremoti, come quelli del 1930 e del 1962. Di fatto il sisma del 1962 ne ha determinato l'abbandono e la ricostruzione in un altro sito. Attraverso le immagini si cercherà di ricostruire la vecchia e nuova identità del paese, partendo dalla cartografia di base che rappresenta il livello di dissesto del territorio sino ai ricordi fotografici di una generazione ormai quasi scomparsa.



SABINA PORFIDO, EFISIO SPIGA

## 1. Melito Irpino ed i dissesti idrologici

Melito proprio per le sue peculiarità geologiche è stato inserito sin dal secolo scorso tra gli abitati da consolidare, poiché minacciati da notevoli fenomeni di dissesto idrogeologico, come riportato nella Legge del 9 luglio 1908 n. 445 e nella Gazzetta Ufficiale n° 177 del 30/07/1908 *Consolidamento di frane minaccianti abitati e trasferimenti di abitati in nuova sede*. La legge 445 nel 1908 prevedeva, per la regione Campania, il consolidamento di soli due Comuni: Melito e Montecalvo Irpino, le successive modifiche alla stessa legge hanno notevolmente incrementato il numero dei comuni da consolidare portandoli a complessivi 115 per un totale di 184 tra abitati e frazioni [Matano 2012].

Fondamentale per comprendere lo stato di dissesto così diffuso è la conoscenza dell'assetto geomorfologico e geologico del paesaggio che ospita il paese. Melito Irpino vecchio si sviluppa lungo la sponda destra del fiume Ufita, su una dorsale non molto elevata posta a 250 m s.l.m.

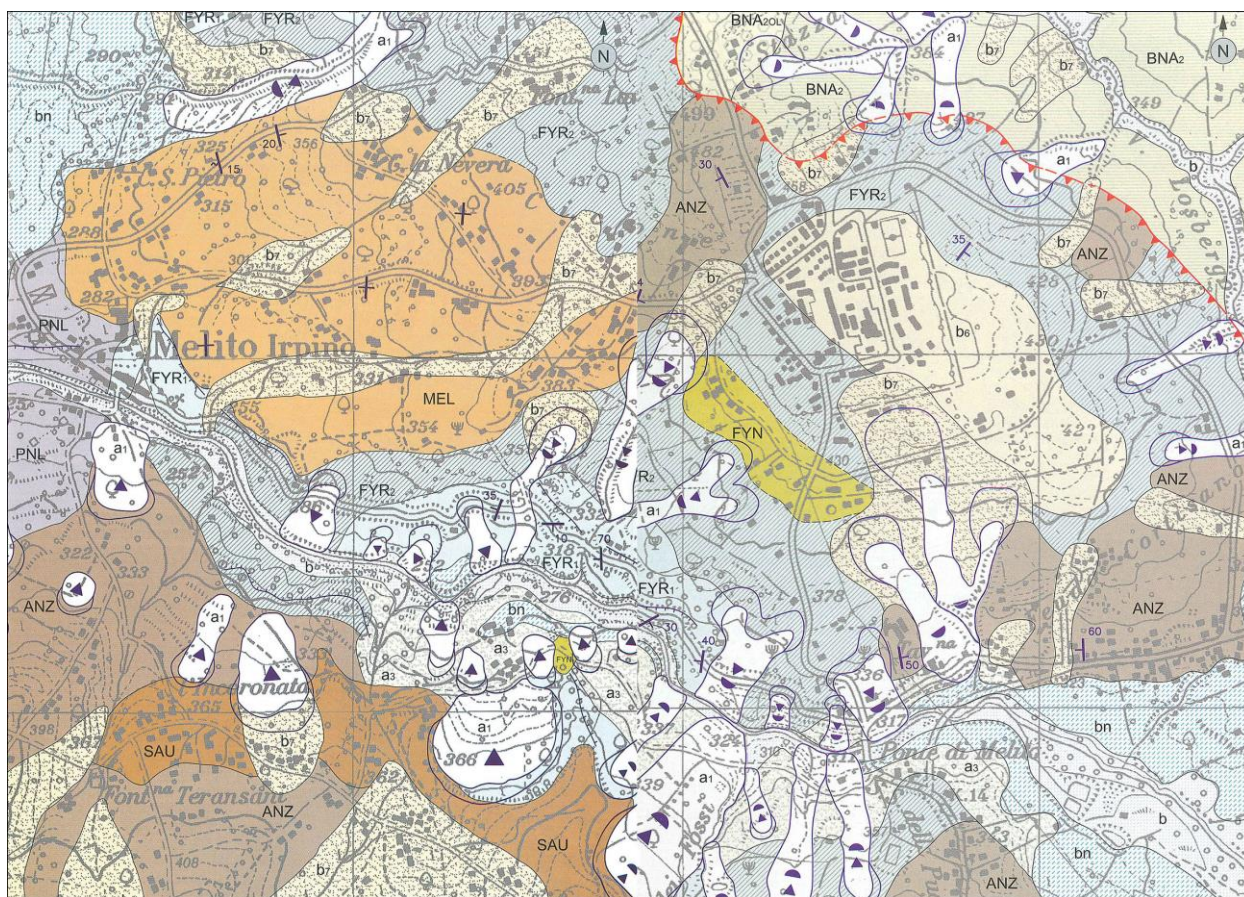


Fig. 1: Carta geologica di Melito Irpino Vecchio e Melito Irpino Nuovo, in cui sono evidenziati i fenomeni di dissesto idrogeologico attivi. Il territorio è caratterizzato soprattutto da scorrimenti rotazionali (triangolo nero), da colate lente (mezza luna nera) e da frane complesse (l'insieme delle due tipologie); MEL Successione di Melito Irpino: sottili alternanze di sabbie siltose ed arenarie calcaree ed argille marnose, contenenti noduli calcarei (Messiniano-Pliocene); PNL Formazione del vallone Ponticello: alternanza di arenarie, marne e marne calcaree e peliti (Tortoniano Sup-Med); FYR2 Flysch rosso, membro calcare-pelitico (Miocene Inf.-Cretacico Sup.), (modificata da de Riso & Di Nocera, 2005).



I terreni che caratterizzano la dorsale sono costituiti prevalentemente da una successione di sabbie siltose ed arenarie calcaree (MEL, nella fig. 1), un'alternanza di arenarie, marne e marne calcaree (PNL, nella fig. 1) e dal Flysch rosso costituito da alternanza di calcari e marne rosse, calcareniti con marne e argilliti rosse (FYR<sub>2</sub>, nella fig. 1), interessate da notevoli fenomeni di dissesto con varie tipologie di frane, soprattutto colate e scorrimenti rotazionali [de Riso & Di Nocera, 2005].

Il nuovo centro abitato sorge su di una collina, poco distante, posta a 450 m s.l.m., in destra orografica del fiume Ufita, su terreni costituiti oltre che dal Flysch rosso, da depositi eluviali con livelli piroclastici (b<sub>6</sub>, in fig.1) e da depositi colluviali rimaneggiati (b<sub>7</sub>, in fig.1), seppure risulti stabile nella parte sommitale, costituita da un ampio pianoro, presenta notevoli fenomeni di dissesto concentrati soprattutto alla base dei versanti, dissesti derivanti per lo più da fenomeni di scalzamento al piede innescati dall'Ufita e dai suoi tributari [de Riso & Di Nocera, 2005]. Nella parte alta del nuovo insediamento si riscontrano fenomeni franosi di tipo colate lente e rapide nonché frane complesse, fig 2 [Progetto IFFI-ISPRA 2016].

PROGETTO IFFI  
Inventario dei Fenomeni Franosi in Italia



Fig. 2: Situazione del dissesto secondo i dati raccolti per il Progetto IFFI dell'ISPRA (in giallo sono evidenziati i movimenti franosi di tipo scivolamento rotazionale/traslattivo; in verde chiaro, i colamenti rapidi; in verde scuro i colamenti lenti; in marrone le frane di tipo complesso). Nella foto sul lato sinistro è situato Melito Irpino vecchio mentre sul lato destro Melito Irpino Nuovo.

SABINA PORFIDO, EFISIO SPIGA

Hanno contribuito al dissesto dell'intero territorio anche i numerosi fenomeni alluvionali e di piena, che hanno colpito l'area in epoca storica; tra i più importanti ci sono quelli avvenuti nel febbraio del 1938, e nell'ottobre del 1949 ([http://www.db.gndci.cnr.it/php2/avi/piene\\_comune.php?lingua=it](http://www.db.gndci.cnr.it/php2/avi/piene_comune.php?lingua=it)).

La piena del 18 Febbraio 1938 colpì la parte bassa dell'abitato, mentre assai più devastanti furono gli effetti dell'alluvione che colpì quasi tutta la Campania il 1° ed il 2 Ottobre 1949: dalla Piana del Sarno ai vari territori ricadenti nel bacino del fiume Calore. Le precipitazioni furono del tutto eccezionali: a Benevento le acque del Calore allagarono la parte bassa della città con la distruzione di alcune importanti attività commerciali quali la fabbrica Russo, i legnami Stefani e Vincenti, il cementificio Delli Veneri ed il biscottificio Serino, con la distruzione di 2000 locali. L'alluvione provocò 17 morti, 300 dispersi e 1500 senza tetto [Benevento1995, 60-74].

Alla stazione idrometrica di Apice sul Calore, non lontana da Melito Irpino, fu riscontrata una massima altezza idrometrica di 5,28 m corrispondente ad una portata di 688 m<sup>3</sup>/sec [Servizio Idrografico 1954, 78]. Anche Melito patì i danni della piena che oltre a devastare un territorio già di per sé fragile, provocò l'allagamento della parte bassa del centro storico (fig. 3), e delle zone limitrofe al ponticello sull'Ufita in corrispondenza della Piazza Umberto I, Via Amedeo di Savoia con la distruzione di un mulino, (testimonianza orale della Sig.ra Rosa Capasso, melitese classe 1929). A ciò fecero seguito numerosi interventi di consolidamento, che si succedettero negli anni, per limitare i dissesti che interessavano molti edifici, soprattutto nella zona posta a nord del fiume Ufita. Nel 1962 a seguito del



*Fig. 3: Alluvione del 1° Ottobre 1949: nella foto d'epoca si vede la parte bassa di Melito vecchio ed il ponte sul fiume Ufita (foto di Crescenzo Di Pietro, Melito Irpino, 2016).*

terremoto del 21 agosto, il notevole degrado idrogeologico e l'elevato grado di danneggiamento dei fabbricati comportarono lo spostamento del paese in altra sede, a qualche chilometro di distanza.

Attualmente, il paese nuovo, nelle zone esterne al nucleo urbano, soprattutto ad est ed ovest del nucleo urbano, è anch'esso interessato da numerosi fenomeni franosi lenti, che sono stati oggetto di interventi di stabilizzazione.

## 2. Melito Irpino ed i terremoti

Melito Irpino è ubicato in una delle aree dell'Appennino meridionale più esposte ad un elevato rischio sismico; ricade, infatti, nella prima categoria della nuova classificazione sismica della Regione Campania [Deliberazione di Giunta Regionale n° 5547 del 07/11/2002]. E' stato colpito negli ultimi 1000 anni da una serie di forti terremoti, che unitamente ai fenomeni di dissesto idrogeologico, ne hanno fortemente compromesso la realtà abitativa. Si hanno notizie dettagliate sul livello di danneggiamento subito dall'abitato a partire dal XVIII secolo (fig.4), mentre per i secoli precedenti le informazioni vengono desunte dal tracciamento delle isosiste, ricavandone i valori delle intensità dalle aree in cui lo stesso paese ricade.

Tra i terremoti più devastanti vale la pena ricordare quelli avvenuti nel dicembre 1456, che colpiscono l'Italia centro-meridionale ed il terremoto del 5 giugno 1688 che ebbe come area epicentrale il Sannio, entrambi con una  $I_0$  (Intensità epicentrale) pari all' XI grado MCS e magnitudo  $>7$  [1456:  $I_0 = \text{XI MCS}$ ,  $M_w 7.2$ ; [CPTI11]; 1688:  $I_0 = \text{XI MCS}$ ,  $M_w 7.0$  [Serva 1985; CPTI11], Melito Irpino, in entrambi i casi, ricade nell'area racchiusa dalle isosiste di IX grado MCS. Gli eventi del 14 Marzo 1702 e del 29 Novembre 1732, entrambi con epicentro in Irpinia, colpiscono Melito con un grado di danneggiamento leggermente più basso pari al VII-VIII grado MCS.

A seguito dell'evento sismico del 1702, Baratta (1901) riporta: «Tutti gli edifici di Melito furono aperti...». Nel XX secolo Melito viene colpito da altri due eventi sismici devastanti che provocano gravi danni all'abitato, nel 1930 con una intensità pari all'VIII MCS [Galli et al. 2002] e nel 1962 con un  $I=\text{IX MCS}$  [DBMI11], ed una intensità ESI-07 [Michetti et

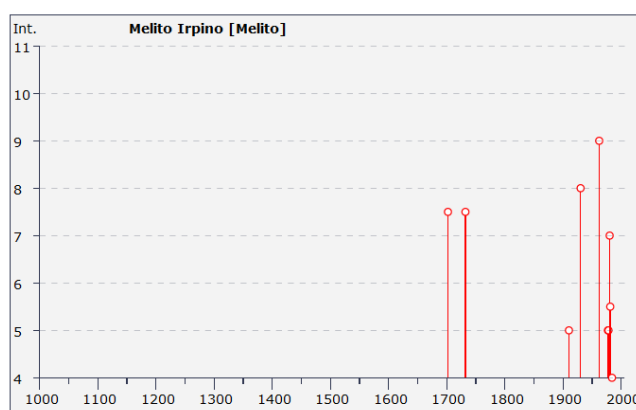


Fig. 4: Storia sismica di Melito Irpino a partire dall'anno 1000 fino al 2011. Sulle ordinate sono indicati i valori di intensità espressi nella scala MCS (da Ingv-DBMI11).

SABINA PORFIDO, EFISIO SPIGA

al. 2007], attribuita unicamente sugli effetti ambientali indotti dal terremoto, pari all'VIII grado [Bauduin 2015].

Il terremoto del 1962 risulta fatale per l'abitato di Melito che contava al dicembre dello stesso anno 2182 abitanti, con circa 800 abitazioni, delle quali oltre la metà inutilizzabili, 300 risultavano da demolire, 50 non riparabili e 200 anche se non abitabili erano comunque riparabili [Cavallo-Penta 1965, 72]. Dal punto di vista geologico la situazione risultò anche peggiore in quanto tutto il tratto di valle compreso tra il vecchio ponte sul fiume Ufita (SS 90) ed il vecchio centro abitato di Melito fu interessato da una serie di fenomeni di instabilità di tipologie variabili tra il crollo, colata e scorrimento rotazionale (fig. 6), aggravando di fatto una situazione di per sé già estremamente compromessa, tale da far consigliare il trasferimento dell'intero paese [Nicotera et al.1965].

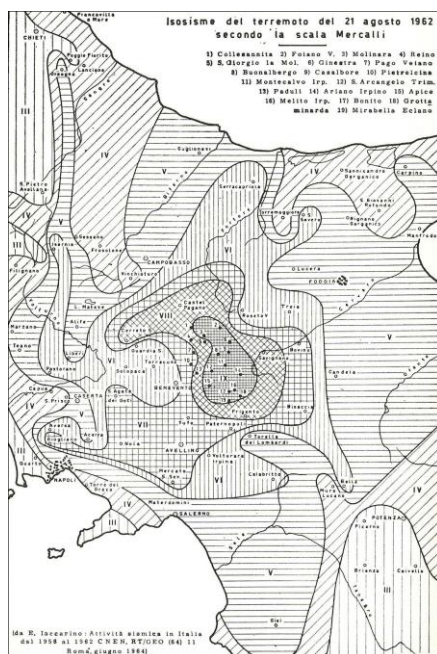


Fig. 5: Melito Irpino: Isosiste relative al terremoto del 21 agosto 1962, con il numero 16 è indicato Melito Irpino (vecchio), che cade nella zona epicentrale valutata con il IX grado della scala Mercalli (Iaccarino 1964).

La situazione venutasi a creare richiese l'intervento del geologo Alvaro Valdinucci del Servizio Geologico d'Italia, che nel 1963 a seguito dei sopralluoghi effettuati in loco, concluse le sue relazioni affermando «che non è opportuno ricostruire l'abitato in loco» [Gizzi 2012]; per questo motivo il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici dà parere favorevole al trasferimento del nuovo centro abitato in località “Le starze-Quarto Civico”, provvedimento che verrà successivamente ratificato nel 1964 dal Ministero dei lavori Pubblici.

Le demolizioni che seguirono nel corso degli anni successivi, incrementate anche dall'ulteriore danneggiamento subito dal vecchio nucleo urbano a causa dell'evento sismico del 23 novembre 1980 [Postpischl et al. 1985,152-159], e dalle speculazioni, continuarono sino agli anni Novanta lasciando solo pochi resti, e della vecchia identità



abitativa solo il castello originario e la chiesa. Il castello, di età normanna, poi trasformato in età aragonese, presenta livelli di degrado avanzato, pur conservando il corpo centrale quadrangolare ed una torre cilindrica con base scarpata piuttosto integri [Coletta 2005, 250-254] (fig.7).

La chiesa, dedicata alla Madonna Addolorata ed a Sant'Egidio, è posizionata più in basso rispetto al castello, e nonostante l'avanzato stato di degrado è possibile riconoscere ancora l'impianto ad un'unica navata, con un campanile sviluppato su due livelli [Coletta, 2005 250-254], (fig.8).

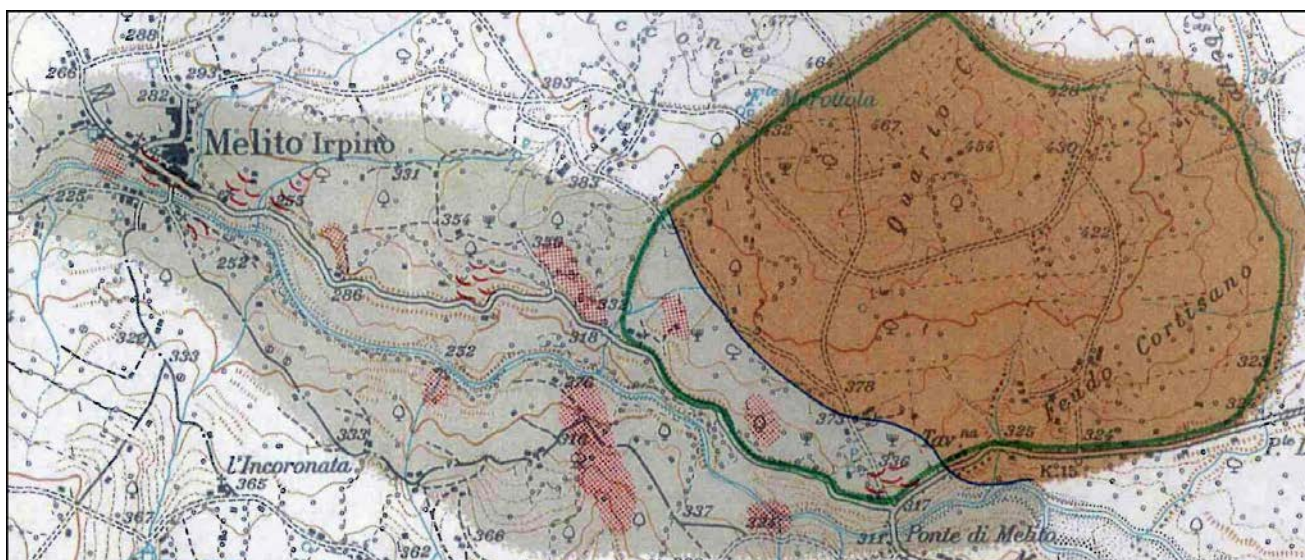


Fig. 6: Mappa di Melito Irpino (vecchio) redatta immediatamente dopo il terremoto del 21/08/1962 in cui sono evidenziate le aree in frana (puntinato rosso), in marrone, la località denominata Quarto Civico, individuata per il trasferimento dell'intero abitato (Nicotera et al., 1965).

### 3. Melito nuovo e i melitesi

Il nuovo centro, Melito Nuovo, è sorto a 2 km di distanza nel sito denominato "Quarto Civico", fu progettato dall'architetto Gian Paolo Varnera, con uno sviluppo ad andamento radiale intorno allo spazio centrale occupato dalla chiesa, le scuole, il municipio, con un sistema stradale, un poligono trapezoidale sul quale si innestano le isole residenziali, con due piazzole di belvedere verso Melito vecchio e il fiume Ufita circondato da una rigogliosa pineta [De Feo 2005, 366-386], (fig.9).

E come tutti i centri ricostruiti ex novo, pur presentando sicuramente delle connotazioni positive, date dalla "modernità" dello stesso impianto urbano, quest'ultime ne rappresentano, nel contempo, un limite. Le ampie strade, i porticati, le isole, talvolta modificati, rispetto all'originario progetto, ne hanno definitivamente eliminato la connotazione di "Paese", i luoghi dell'abitare sono diventati "distanti", allontanando l'uomo dal suo primitivo ambiente rurale. Dalle case addossate le une alle altre si è passati alle abitazioni singole, a spazi troppo ampi che non costituiscono un reale motivo di aggregazione come lo erano gli slarghi nel vecchio centro abitato.

SABINA PORFIDO, EFISIO SPIGA



*Fig. 7: Melito Irpino vecchio, resti del vecchio castello di origine normanna-aragonese (foto di E. Spiga, 2015).*

Da qui, una sorta di pellegrinaggio a ritroso, un cercare ancora le poche radici rimaste, in fondo come è possibile che tutto cambi in così pochi chilometri? Un cercare delle nuove generazioni con le vecchie per recuperare la memoria dell'antico abitato, nel raccogliere foto e filmati dell'epoca, nell'immaginarsi "*Paese*".

Ecco quindi nascere, grazie soprattutto ai social network, pagine web, una fra tante la pagina Fb dal nome "*Cera una volta MelitoVecchio*" che ricostruiscono attraverso fotografie e filmati un passato neppure troppo lontano. Si deve soprattutto ad alcuni appassionati di fotografia e di cinematografia, se ancora si conservano e possono essere



*Fig. 8: Melito Irpino vecchio, resti della Chiesa dedicata alla Madonna Addolorata ed a Sant'Egidio con il campanile (foto di E. Spiga, 2016).*



visionati, ad esempio, i ricordi della visita del Presidente della Repubblica Segni, o le drammatiche immagini dell'incendio, di quel che restava del paese, utilizzato da Viviana Cavani, nelle riprese del film *La Pelle* del 1981, per rappresentare la città di Napoli sotto i bombardamenti [<https://www.youtube.com/watch?v=dpXoxLWu3JU>]. Persone giovani e meno giovani, associazioni, gruppi che tentano in tutti i modi di recuperare il senso del nuovo paese attraverso il passato ancora non del tutto perduto.



*Fig. 9: Melito nuovo: Corso Italia (foto di E. Spiga, 2016).*



*Fig. 10: Melito vecchio: il centro storico prima degli ultimi abbattimenti (foto di E. Spiga, primi anni '80).*

## Conclusioni

La conoscenza del territorio può e deve essere non solo la base di qualsivoglia sviluppo urbano, sociale ed economico di un paese, ma dovrebbe costituire un approccio sistematico per evitare o ridurre al massimo le calamità cosiddette “naturali”, ed i rischi ad esse connesse. Le trasformazioni dell’ambiente fisico come di quello urbano indotte da eventi alluvionali, da fenomeni di dissesto idrogeologico diffuso, nonché da violenti terremoti, provocano, di fatto, sconvolgimenti talvolta ineluttabili, o forse, il più delle volte, anche evitabili, se solo venissero pienamente rispettate ed applicate le normative vigenti a tutela della collettività.

Un tragico recente esempio, della mancanza della cultura della prevenzione è rappresentato, ancora una volta, dalla distruzione totale di un patrimonio abitativo di notevole interesse storico ed architettonico, cancellato quasi del tutto a seguito del terremoto del 24 agosto 2016, che ha sconvolto parte del Centro Italia con la perdita di circa 300 persone.

Rileggere il passato, rileggere il territorio, le sue variazioni morfologiche ed urbane, con l’obiettivo di innescare una convinta azione di resilienza che porti ad una consapevole rinascita e sviluppo del proprio territorio così come avvenuto per alcuni paesi distrutti dal terremoto del 23 Novembre 1980, anche se la rinascita è ancora lontana dall’attuazione completa, a causa della complicata situazione economica in cui ci troviamo. [Porfido et al. 2016]

La raccolta iconografica presentata in questo lavoro costituisce un contributo alla conoscenza del territorio di Melito Irpino, che per le avverse condizioni geologiche, strutturali e abitative, ha dovuto modificare forzatamente la sua essenza urbanistica; un contributo ed anche uno strumento ad una comunità che vuole ancora riconoscersi profondamente nella sua storia, nelle sue origini (Fig. 10).

«Nasce dal cuore e nel cuore c’è questo bel paese che voi non lo vedete, ma io lo sento» queste parole di Nicolino Di Pietro, melitese novantenne, custode vivente di un ricco patrimonio fotografico e cinematografico, che sintetizza in modo esemplare il sentimento di rammarico e nostalgia che anima le vecchie generazioni che hanno vissuto prima il vecchio paese e successivamente il nuovo. Parole che ne definiscono l’identità culturale che andrebbe ripresa e valorizzata dalle nuove generazioni, nell’ottica di uno sviluppo territoriale *moderno ed eco- sostenibile*, in cui la “Comunità Paese” torni ad appropriarsi dei propri spazi come della memoria di un passato recente, che il tempo tende a cancellare.

## Bibliografia

- BARATTA, M.(1901). *I terremoti d’Italia*. Sala Bolognese 1979: Forni.
- BAUDUIN, A. (2015) *Valutazione dei terremoti alla luce della nuova scala macrosismica ESI 2007. Il caso di studio del terremoto del 21 agosto 1962*. Tesi di laurea sperimentale in Sismologia. Relatore PETROSINO, P. Correlatore PORFIDO, S. Università degli Studi di Napoli Federico II.
- BENEVENTO, G. (1995). Le aree storicamente alluvionate. In *Valutazione delle piene in Campania*. A cura di ROSSI, F., VILLANI, P. Cava de’ Tirreni: Grafica Metelliana.
- CAVALLO, R., PENTA, F.(1965). Lessons drawn from the most recent earthquakes. In *Italy.Proc. 3rd WCEE*.
- COLETTA, T. (2005). *La conservazione dei centri storici minori abbandonati. Il caso della Campania*. Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni architettonici-XVIII ciclo-Università degli Studi di Napoli Federico II.
- La versione 2011 del Catalogo Parametrico dei Terremoti Italiani*. (2011) A cura di ROVIDA, CAMASSI, R., GASPERINI, P., e STUCCHI,M. CPTI11. Milano. Bologna: Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia.

- DE RISO, R. & DI NOCERA, S. (2005). *Studio dei centri abitati instabili della Regione Campania*. Napoli: Giannini.
- DE FEO, C.M.(2005). Il nuovo insediamento e la memoria: la rifondazione di Melito Irpino. In: *Rischio sismico, paesaggio, architettura: l'Irpinia, contributi per un progetto*. A cura di MAZZOLENI, D., SEPE, M. AMRA Napoli: LEGMA.
- DELIBERAZIONE DI GIUNTA REGIONALE n° 5547 del 07/11/2002.
- GALLI, P., MOLIN, D., GALADINI, F., GIACCIO, B. (2002). Aspetti sismotettonici del terremoto irpino del 1930. In *Il "terremoto del Vulture" 23 luglio 1930, VIII dell'Era fascista*. A cura di CASTANETTO, S., SEBASTIANO, M. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.
- GAZZETTA UFFICIALE n° 177 del 30/07/1908.
- GIZZI, F. T. (2012). *Il "Terremoto Bianco" del 21 Agosto 1962: aspetti macrosismici, geologici, risposta istituzionale*. Lagonegro: Zaccara Edizioni.
- IACCARINO E. (1964). *Attività sismica in Italia dal 1958 al 1962*. CNEN,RT/GEO.
- INGV-DBMI11 (2011). *Database macrosismico italiano*. A cura di LOCATI, M., CAMASSI, R., STUCCHI, M. Milano, Bologna.
- Legge 9 luglio 1908 n. 445.
- MATANO, F. (2012). *Applicazione della Legge 9 luglio 1908 n. 445 e s.m.i. in Campania. Abitati ammessi a consolidamento e trasferimento*. [www.difesa.suolo.regione.campania.it](http://www.difesa.suolo.regione.campania.it)
- MICHETTI, A. M., ESPOSITO, E., GUERRIERI, L., PORFIDO, S., SERVA L., TATEVOSSIAN, R., VITTORI, E., AUDEMARD, F., AZUMA, T., CLAGUE, J., COMERCI, V., GURPINAR, A., MC CALPIN, J., MOHAMMADIOUN, B., MORNER, N. A., OTA, Y. & ROGHOZIN, E. (2007). Intensity Scale ESI 2007. In *Mem. Descr. Carta Geologica d'Italia*. A cura di GUERRIERI, L. and VITTORI, E. Servizio Geologico d'Italia, Dipartimento Difesa del Suolo, APAT, Rome: SystemCart.
- NICOTERA, P., LUCINI, R., DE RISO, R. (1965). Accertamenti geologici nei comuni dell'Irpinia e del Sannio. In *Memorie e note dell'Istituto di Geologia applicata*. Napoli, vol. IX.
- POSTISCHIL, D., BRANNO, A., ESPOSITO, E., FERRARI, G., MARTURANO, A., PORFIDO, S., RINALDIS, V., STUCCHI, M. (1985). *The Irpinia earthquake of November 23, 1980*. In *Atlas of isoseismal maps of Italian earthquakes*, vol. 114 (2A). A cura di Postpischl, D. CNR-PFG, Bologna: Graficoop Bologna.
- PROGETTO IFFI-ISPRA (2016). <http://www.progettoiffi.isprambiente.it/cartanetiffi/>.
- SERVIZIO IDROGRAFICO (1954). *Annali idrologici 1949*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- SERVA, L. (1985). The earthquakes of June 5, 1688 in Campania. In *Atlas of Isoseismal Maps of Italian Earthquakes*, vol.114 (2A). A cura di POSTPISCHIL, D. CNR – PFG Bologna: Graficoop Bologna.

## Sitografia

- [http://emidius.mi.ingv.it/DBMI11/query\\_place/](http://emidius.mi.ingv.it/DBMI11/query_place/) (consultato il 5/5/2016)
- <http://www.progettoiffi.isprambiente.it/cartanetiffi/>
- <http://193.206.192.136/cartanetiffi/#> (consultato il 10/5/2016)
- [http://www.db.gndci.cnr.it/php2/avi/piene\\_comune.php?lingua=it](http://www.db.gndci.cnr.it/php2/avi/piene_comune.php?lingua=it) (consultato il 16/5/2016)
- <https://www.youtube.com/watch?v=dpXoxLWu3JU> (consultato il 17/5/2016)
- <https://www.youtube.com/watch?v=WGcZJHa7aQk> (consultato il 17/5/2016)
- <https://www.facebook.com/Cera-una-volta-Melito-Vecchio-231703600220033/?fref=ts> (consultato il 16/5/2016)
- [www.difesa.suolo.regione.campania.it](http://www.difesa.suolo.regione.campania.it) (consultato il 25/5/2016)





## *Beirut, paesaggi in trasformazione tra globalizzazione e identità storica* *Beirut, changing landscapes between globalization and historical identity*

**ALESSANDRA TERENCE**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*Beirut, ancient stratified and multicultural crossroads, seems today a cosmopolitan city, open to global influences and oblivious to the past.*

*Contrasting landscapes are juxtaposed: behind abandoned ruins of the civil war, glass skyscrapers of the new political and commercial center have canceled the historic landscape and the collective memory of the place.*

*The building boom of recent decades is unprecedented, but there are no plans for new infrastructure or laws designed to protect the historic heritage.*

*New social and physical spaces arise, without relationship with the existing context, with the culture of the place and nor with the real needs of its inhabitants; disputed places, fragmented by internal borders and by a succession of wars, theaters of all the contradictions of contemporary Arab society.*

*Here, where any interaction with the past seems impossible, the research aims to investigate if Beirut could recover its historical identity, expressed in the landscape and representative of various ethnic, cultural and religious groups, integral parts of the place.*

### **Parole chiave**

Pluralità, cosmopolitismo, guerra, memoria collettiva, identità

Plurality, cosmopolitanism, war, collective memory, identity

### **Introduzione: Beirut, i mille volti della città**

«Una città araba, ma diversa, una città diversa, ma araba» [Kassir 2003]. Beirut, città dai mille volti, continua sempre ad alimentare il più vasto immaginario. La natura cosmopolita e multiculturale di Beirut, città stratificata, abitata da innumerevoli civiltà e attraversata da grandi rotte commerciali, ha reso questo luogo un punto strategico di accesso verso l'Oriente, crocevia fra tre continenti.

Ancora oggi, questa antica città porto del Levante, la *Parigi d'Oriente*, è un centro multi-religioso e multi-culturale, capitale di un Paese dove la confessione diviene elemento distintivo anche nella Costituzione, in cui il presidente è maronita, il primo ministro sunnita e il presidente del parlamento, sciita.

L'atmosfera edonistica di Beirut le conferisce oggi una nuova etichetta: *Las Vegas del Mediterraneo* [Conrad-Bercah 2013]. Beirut viene altresì associata a città come Londra o New York, per il suo carattere cosmopolita, in continuo fermento, sinonimo di opportunità e sviluppo, dimentica del passato e interamente rivolta al futuro.

Il suo skyline è uno dei più moderni della regione: alti grattacieli spiccano tra antichi palazzi arabi-ottomani e edifici coloniali di inizio Novecento.

Beirut è simile a Tel Aviv, geograficamente vicina e mentalmente così lontana: due città sorelle, poli hi-tech, finanziari, culturali e commerciali del Levante, dove la dinamica vita diurna si fonde con una frenetica vita notturna.

Ad un primo sguardo è difficile associare Beirut ai tragici eventi degli ultimi decenni, dove la guerra, alimentata da passioni settarie e ideologiche, ha distrutto gran parte della città e dei suoi paesaggi, urbani e culturali.

Tuttavia, Beirut è anche questo: una città di paesaggi contrastanti e contraddizioni sconcertanti, cosmopolita e provinciale allo stesso tempo, dove il conflitto coesiste con la dimensione quotidiana della vita, la *bella vita* con il fanatismo religioso, il carattere confessionale con l'identità cosmopolita, la violenza con lo sfrenato edonismo.

«Una città aperta - orientale e occidentalizzata, cristiana e musulmana, moderna ma ancora radicata in una storia che ha visto l'arrivo di Pompeo, Saladino, il Jazzar Pascià e Ibrahim, un luogo continuamente esposto alla guerra, con le sue persone di origini diverse, i suoi scrittori, i suoi artisti, i suoi contrasti e i suoi eccessi» [Kassir 2009].

Le migrazioni di diversi gruppi settari e la redistribuzione delle minoranze, hanno ridefinito la struttura dei paesaggi attraverso la creazione di nuove parti di città, spesso provocando o risvegliando fenomeni di ingiustizia sociale, disuguaglianza e discriminazione.

In tale contesto, dove sembra impossibile l'interazione con il passato, un'indagine su questi processi di trasformazione potrebbe aprire nuovi spunti di riflessione sulla possibilità di attualizzare la consolidata identità storica di Beirut, come città mondiale, cosmopolita, aperta alle influenze globali, ma, al contempo, capace di rispondere alle identificazioni locali, attraverso i diversi gruppi etnici, culturali e religiosi che ancora ne fanno parte.

## **1. Beirut: elementi di permanenza e caratteri strutturali**

Nei tempi antichi la regione costiera del Levante era culturalmente omogenea; la sua struttura urbana e demografica è stata definita dalle prime comunità rurali e lungo le reti di città-Stato indipendenti che, situate lungo le principali vie carovaniere e in particolare lungo la costa, sono sempre state in grado di mantenere un ricco sistema di relazioni commerciali tra Est e Ovest.

Sotto il dominio ottomano, Beirut ha vissuto un periodo di riforme e profondi cambiamenti sociali, urbani ed economici, che ha trasformato la città in uno dei più importanti porti del Levante. Dalla metà del XIX secolo, la città era abitata da due comunità principali: quella greco-ortodossa e quella mussulmana-sunnita, in aggiunta ad un 20% di cristiani maroniti. Il Monte Libano, alle spalle di Beirut, era diviso tra maroniti a nord e drusi a sud, la cui presenza in città era piuttosto limitata. Sul lato opposto del monte, nella valle del Bekaa, c'erano musulmani sciiti, drusi e una potente comunità cattolica, intorno alla piccola città di Zahlé.

La presenza di queste minoranze religiose è stata determinante nel corso della storia, in particolare per la sua funzione di cerniera, crocevia di scambi tra il Mediterraneo e l'Oriente.

Tuttavia, nella seconda metà del XIX secolo, le differenze religiose che avevano sempre caratterizzato la città, cominciarono ad essere strumentalizzate dalle potenze occidentali a fini di conquista, provocando violenti scontri inter-comunitari (in particolare nel 1860).

Allo stesso tempo, il gran numero di intellettuali europei giunti a Beirut, ha causato la diffusione di modelli ideologici e culturali occidentali, in particolare francesi, trasformando Beirut in una città mediterranea, moderna e borghese.

Beirut divenne anche un vivace centro intellettuale, assistendo alla nascita di nuove case editrici, giornali e scuole; gli abitanti di Beirut crebbero da 6.000 nel 1800 a 160.000 nel 1920.

Dopo la fine del mandato francese, la mancanza di una visione strategica globale per lo sviluppo urbano della città favorì un'espansione edilizia incontrollata che, ignorando le tipologie architettoniche originali, provocò la crescita delle periferie urbane e la divisione della città in parti, basate su specifiche affiliazioni religiose.

Nella seconda metà del XX secolo, Beirut visse il suo *golden age*, al centro di interessi economici internazionali, molto oltre i confini della sua dimensione di stato-nazione. Beirut, come capitale cosmopolita e più occidentalizzata del Medio Oriente arabo, era luogo di incontro per esuli e intellettuali, fonte di idee e *melting pot* di lingue e culture.

Questa realtà ha subito una prima battuta d'arresto nel 1967 (Guerra dei Sei Giorni con Israele), crollando definitivamente nel 1975, quando il nome di Beirut è diventato sinonimo di guerra civile. Da allora, solo una successione di muri – reali e virtuali – ha definito la nuova immagine della città, cancellando la consapevolezza di una passata coesistenza tra molte minoranze.

Per questo oggi, camminare per le strade di Beirut, dove è ancora possibile respirare quell'antica atmosfera cosmopolita, significa anche ripercorrere, attraverso la successione di paesaggi, importanti momenti della travagliata storia che ha caratterizzato l'ultimo secolo di questo Paese.

## 2. I muri della città

«Beirut sta fluttuando, in attesa di qualcosa che non conosce e tu stai fluttuando con lei [...] Beirut è una nave, una nave in mare, il mare la potrebbe ribaltare in qualsiasi momento [...] Il problema non è Beirut e non sei tu, il problema è in ciò che accade, è in questa era» [Jaber 2013].

Nei due decenni successivi alla fine della guerra civile (1975-1990), Beirut ha attraversato enormi cambiamenti, che hanno rapidamente ridefinito il suo paesaggio e la struttura urbana. Il XIX secolo che, fino ad un recente passato, era ancora leggibile nella struttura del paesaggio urbano della città, è ora scomparso; gli antichi villaggi circostanti sono stati trasformati in anonime e moderne periferie, che oggi conservano solo i nomi degli antichi villaggi; così come molte parti di città costruite durante il mandato francese, anch'esse gravemente danneggiate.

Molti edifici, parzialmente distrutti durante la Guerra, sono stati definitivamente cancellati con le successive speculazioni di Solidère.

La distruzione effettuata durante la guerra lungo *Rue de Damas*, la linea est-ovest di demarcazione, ha creato una cicatrice profonda, che taglia in due il tessuto urbano e ancora oggi rappresenta il segno più tangibile delle numerose distinzioni politiche, ognuna delle quali, con le rispettive milizie, cerca di imporre la propria ideologia.

La divisione ufficiale tra est e ovest non esiste più, tuttavia la percezione della segregazione è ancora una presenza viva, trasformata negli ultimi anni da barriera fisica geografica a barriera mentale, ancora percepibile nella memoria e nelle abitudini quotidiane e sociali. Ancora oggi, infatti, si tende a identificare una Beirut cristiana nella parte orientale e una musulmana in quella Occidentale, principalmente abitata da sunniti.

Le profonde cicatrici create dalle distruzioni sono state sostituite da nuove parti di città, costruite nelle periferie, dove vennero concentrati i grandi flussi migratori generati dalla

Guerra, permettendo di innescare nuove forme di speculazione edilizia. Intere nuove aree, un tempo scarsamente popolate e prevalentemente agricole, stanno portando ad una rapida evoluzione da attività rurali ad attività neo-urbane, caratterizzandosi oggi come le aree più densamente popolate del Paese. Tali dinamiche hanno portato al consolidamento di nuovi scenari insediativi definiti da paesaggi in netto contrasto con il resto della città, caratterizzati da occupazioni illegali, baraccopoli ed edifici ad alta densità. Al contrario altre zone, prima densamente popolate, sono state sottoposte a un processo di abbandono forzato, come nel caso di Tall al-Za`atar, a nord-est del centro.

Nuove geografie economiche sono state giustapposte alle divisioni etniche e settarie esistenti: i distretti che, prima della guerra, erano abitati da persone ricche e benestanti, sono oggi tra le zone più povere della città, mentre altri blocchi, in precedenza degradati, sono stati completamente trasformati in distretti esclusivi. Queste nuove composizioni geografiche sono particolarmente significative, suggerendo che, in aggiunta alle divisioni settarie, così fortemente presenti nel dibattito politico, altre divisioni, forse ancora poco visibili, iniziano ad innestarsi nella stratificazione sociale esistente, complicando ulteriormente lo scenario urbano e sociale della città.

Questi spostamenti di popolazione e la diversa distribuzione delle minoranze hanno profondamente cambiato le precedenti strutture demografiche, portando allo sviluppo di ulteriori divisioni interne, tra Beirut Est e Beirut Ovest, secondo l'identificazione etnica, religiosa, geografica e anche l'estrazione economica e sociale dei suoi abitanti.

La parte occidentale, per, esempio, è abitata soprattutto da sunniti, ma all'interno del quartiere di Hamra vi è una miscela di sunniti e drusi di classe superiore (soprattutto in Rue de Clemenceau); Oltre a questa piccola area, i drusi sono concentrati principalmente nel sud-est della città (nel massiccio del SHUF) e nel quartiere di Verdun, lato ovest di Beirut.

Nella periferia meridionale – in particolare in Dahiyeh – si concentra la maggior parte degli sciiti di classe umile, altresì presenti nell'antico quartiere di Zokak – risalente al 1830 e un tempo multireligioso e ricco – e anche a Bourj Hammoud, un povero sobborgo a est della città, usato dopo la guerra civile per accogliere i nuovi immigrati.

Nella parte orientale vi è anche il quartiere di Ashrafiyeh, la più famosa enclave cristiana di Beirut, abitata da greci-ortodossi e maroniti, nonché uno dei quartieri più antichi della città ed ora meta privilegiata per molti europei residenti a Beirut.

Lo stesso complesso mosaico è altrettanto leggibile su scala nazionale, dove gli sciiti sono concentrati nel sud del paese e nella valle di Beqaa, i sunniti intorno a Tripoli e Sidone e i cristiani nella zona centrale del Monte Libano.

Tra i quartieri a maggioranza sciita, Dahiyeh (in arabo classico *Dahiya*, ovvero periferia) svolge un ruolo importante, essendo diventato, negli ultimi anni, la roccaforte e la base strategica di Hezbollah.

Originariamente abitata da cristiani libanesi, negli anni '50 del XX secolo la cintura a sud di Beirut ha subito il massiccio afflusso di profughi palestinesi, espulsi dal neo-nato Stato di Israele (1948), a cui si sono poi aggiunti i rifugiati sciiti provenienti dal sud del Paese, in seguito alla prima invasione israeliana del Libano (Operazione Litani, 1978).

L'incapacità del governo centrale di gestire la crescente crescita demografica, ha portato alla nascita di insediamenti al di fuori di qualsiasi piano urbanistico e privi dei necessari servizi di base. Lo stesso vuoto di potere a livello politico è stato rapidamente riempito dagli emergenti movimenti Sciiti a partire dal 1974, quando l'imam al-Sadr fonda il *Movimento dei Diseredati*, al fine di mobilitare la comunità sciita – tradizionalmente ai



marginari della vita libanese: il nuovo assetto ha portato alla creazione di ciò che in antropologia è identificato come *stato in un non-stato*,

Dalla guerra contro Israele nel 2006 – dove Hezbollah è emerso come la forza principale della resistenza anti-israeliana nella regione – Dahiyeh è diventata la zona più colpita della città dalle forze aeree e dai bombardamenti israeliani. Tuttavia, da allora il quartiere ha subito una grande espansione, trasformandosi anch'esso da piccolo ghetto urbano sciita ad una vera e propria *città nella città*, costruita sul principio di una *gated community* all'inverso: una enclave povera, custode di una cultura diversa e indipendente, completamente sigillata dall'interno.

Dahiyeh oggi rappresenta uno dei quartieri più densamente popolati del mondo arabo e una delle zone più povere della città. La sua economia ha sempre puntato a garantire prezzi inferiori rispetto a quelli di altre zone della città, sia rispetto al mercato residenziale, sia rispetto ad acquisti legati ad altre necessità di base.

Tuttavia, all'inizio del conflitto siriano, con il coinvolgimento diretto di Hezbollah nella difesa del regime di Assad (2012), la situazione nel quartiere è precipitata, a causa dei numerosi attacchi che hanno iniziato a colpire la roccaforte del *Partito di Dio*. La condizione di costante allarme è tangibilmente percepibile nel quartiere, trasformato ormai in una sorta di fortezza. Le misure di sicurezza sono notevolmente aumentate; camminando per le strade, ci si imbatte in numerosi posti di blocco, sia dell'esercito libanese, sia delle camicie nere (il servizio di sicurezza di Hezbollah); ogni punto di ingresso è presidiato da un checkpoint che controlla ogni veicolo in transito.

Un'altra manifestazione urbana del potere che Hezbollah ha costruito negli ultimi anni è dimostrata dal controllo dell'aeroporto internazionale di Beirut, oltre che di una rete telefonica alternativa, strategica per mantenere i contatti con gli alleati siriani e con Teheran.

Ma Hezbollah è solo uno dei diversi partiti, ognuno dei quali controlla diverse infrastrutture economiche e urbane della città: per fare alcuni esempi, i sunniti controllano il settore delle costruzioni, i cristiani l'importazione e l'esportazione di farmaci, mentre gli ortodossi gestiscono la finanza.

Dahiyeh dimostra come le dinamiche di estroversione e standardizzazione innescate dalla globalizzazione, in casi come questi si siano dimostrate incapaci di prevalere in modo uniforme in tutte le parti della città e di sradicare certe strutture, definite da forti divisioni del settore.

A ovest della roccaforte sciita, si trovano i campi profughi palestinesi di Sabra e Shatila, teatri della strage falangista del 1982, abitati da decine di migliaia di profughi palestinesi provenienti dalla Nakba del 1948 e da nuovi rifugiati. Beirut oggi accoglie anche più di un milione di rifugiati siriani, in cerca di lavoro e di sopravvivenza, tra cui anche siriani di origine palestinese – doppiamente sfollati – oltre a rifugiati iracheni, provenienti dalla recente crisi e assiri cristiani, in fuga da Daesh.

La vita in entrambi i campi è in costante peggioramento. Rifugiati palestinesi e siriani condividono le stesse tragiche condizioni di vita e sovraffollamento, stipati in un piccolo appezzamento di terra poco più largo di un chilometro quadrato, dove ogni famiglia vive in una o due camere. La situazione è aggravata dai tagli ai finanziamenti delle Nazioni Unite, dalla mancanza di acqua corrente, dall'interruzione di corrente e dal crollo del sistema fognario. Inoltre, il piano regolatore attuale non consente agli abitanti dei campi – in continua crescita – la costruzione di edifici sopra una certa altezza.

In questi luoghi, il tema della cittadinanza emerge nella sua più tragica espressione: mentre i rifugiati in Siria e Giordania hanno ottenuto la cittadinanza e il riconoscimento della parità dei diritti, i palestinesi del Libano soffrono profonde discriminazioni, espresse nel paesaggio urbano, sociale ed economico della città: sono esclusi dalla vita politica e quotidiana del Paese, non possono lavorare al di fuori dei campi, non sono ammessi ad alcuna professione e non possono sposare un cittadino libanese. Questi rifugiati, seppur radicati a Beirut da diverse generazioni, non sono dunque cittadini libanesi.

Tali limiti, estremamente rischiosi, diventano terreno fertile per l'emergere di focolai jihadisti e scontri armati, provocando altresì una pressione urbana, demografica, sociale ed economica, difficile da sopportare per un Paese che si trova già in uno stato di precario equilibrio, sia a livello interreligioso che interistituzionale.

### **3. Il nuovo volto di Beirut: tra contrasti e paradossi**

Questi campi interni alla città, testimonianze tangibili delle tragedie vissute da interi Paesi, accolgono vittime della guerra, dell'esodo forzato e di speculatori pronti a trarre profitto dalla sfortuna di interi popoli.

A pochi chilometri di distanza si trovano *enclaves* sociali ed economiche, appartenenti a realtà opposte, mete di potenti investitori, determinati a ricostruire il volto della capitale libanese.

La trasformazione del centro città – *downtown* Beirut – avviata da Rafiq Hariri e continuata dal figlio Saad Hariri, ha portato alla creazione di un cantiere a cielo aperto cresciuto da ceneri della guerra, distruggendo tutti i resti architettonici e urbanistici – elementi identitari del paesaggio – e proponendo il nuovo progetto come simbolo moderno di rinascita nazionale.

Qui, paesaggi contrastanti si fondono e giustappongono: dietro alcune rovine abbandonate dalla guerra civile sventano alti grattacieli in vetro, appartenenti al quartiere centrale di Beirut, centro politico, esclusivo e commerciale, incorniciato tra due porti turistici alla moda, dove alberghi di lusso e ristoranti hanno completamente cancellato la memoria collettiva del luogo. Nessun piano è stato invece proposto per la ricostruzione urbana dell'area metropolitana circostante, abbandonata alle sue profonde tensioni urbane e sociali.

Una nuova Dubai, modellata sull'onda della globalizzazione e solo retoricamente legata alla cosmopolita identità mediterranea della storica città-porto levantina, prende il posto dell'antico centro commerciale, finanziario ed economico del Libano e del Medio Oriente, un tempo caratterizzato dai vecchi suk e da quartieri multietnici e multiconfessionali, come il vecchio quartiere ebraico di Wadi Abou Jamil, che oggi conserva solo alcuni resti della sua sinagoga.

Le architetture del nuovo insediamento riproducono l'immagine e i modelli di uno stile originale, ma ciò non avviene per gli abitanti originari e per la precedente struttura sociale, per la quale non c'è più spazio nel piano urbanistico di Solidère, costruito quasi esclusivamente per i ricchi turisti del Golfo. Oggi tutta l'area si trova in uno stato di desolante abbandono, causato dalla caduta del governo filo-saudita di Hariri nel gennaio 2011.

Accanto al quartiere centrale di Beirut, altri grattacieli identificano il nuovo *Beirut Digital District* (BDD), in sostituzione di Bachoura, un antico quartiere multietnico e commerciale,

completamente distrutto e trasformato nel nuovo, lussuoso paesaggio del BDD, simile ad una piccola Miami Mediterranea.

Le aree intorno al BCD appartengono a diverse università private occidentali, come il Campus Americano, costruito alla fine del XIX secolo da gesuiti americani, che hanno acquistato l'intera collina di fronte al Mediterraneo: gli edifici privati del campus hanno tutti i tipi di servizi, campi sportivi, una spiaggia privata e persino una chiesa.

A tale controverso scenario si aggiunge un ulteriore sconvolgimento del paesaggio urbano, legato invece al recente fenomeno della diaspora libanese, per cui numerosi libanesi residenti all'estero, hanno acquistato una residenza a Beirut, utilizzandola solo un mese d'estate e provocando la nascita di numerose *gated communities* [Pieri 2012]: alte torri con enormi appartamenti, quasi sempre vuoti, controllate dai servizi di sorveglianza 24 ore al giorno, hanno sostituito quello che una volta era un fitto tessuto urbano, caratterizzato da botteghe, artigianato, commercio, in strade piene di attività umane.

Tale politica immobiliare si esprime attraverso la creazione di paesaggi frammentati a livello fisico e sociale, caratterizzati da frontiere interne e da una successione di guerre, contesi tra religioni, etnie e culture in conflitto. Questi luoghi diventano il teatro di tutte le contraddizioni della società contemporanea, legati anche alle disuguaglianze strutturali tra ricchi e poveri nell'accesso ai servizi urbani, ad una occupazione, nonché al sistema educativo, che si scontra con un immobilismo sociale dove le ricche famiglie possono permettersi scuole private e collegi esclusivi [Pieri 2014].

### **Conclusioni: verso la pluralità**

Il Libano è un Paese di antica tradizione multi-etnica e multi-religiosa, caratterizzata da diciotto comunità etniche e religiose; è anche un Paese di immigrazione che – oggi come in passato – accoglie i migranti provenienti dai paesi limitrofi.

I processi di trasformazione storica della struttura urbana di Beirut sono rappresentativi degli eventi che hanno gradualmente modificato il quadro delle sue minoranze, definendo la città come un modello Mediterraneo cosmopolita, costruito su una struttura multi-etnica, multiculturale e multi-religiosa. La consapevolezza di tale identità rappresenta dunque un prezioso elemento di resilienza, legato all'identità del luogo.

Inoltre, il multiculturalismo religioso rappresenta la struttura alla base dell'organizzazione politica libanese, essendo anche il modo in cui il Paese vuole essere percepito da Europa e America – potenti investitori nel suo mercato in crescita – come unico Paese del Medio Oriente realmente multiculturale.

Non si può ignorare, tuttavia, il fatto che Beirut è oggi la capitale di uno Stato che, da oltre due anni, è senza presidente: la crisi per la sua nomina rivela infatti un conflitto più profondo, legato alla sopravvivenza del Paese come Stato multi-confessionale.

Questa fragile e precaria struttura politica si riflette nel paesaggio urbano, dove uno dei principali ostacoli ad una rinascita di Beirut in chiave contemporanea è dato dalla continua divisione della città in due parti – una Beirut cristiana nella parte orientale e una Beirut musulmana nella parte occidentale – segno del peso che la guerra civile, anche se finita da molti anni, esercita ancora sulla struttura della città.

La geografia della città è ancora segregata su basi religiose e le sue numerose suddivisioni rendono lo spazio urbano irregolare e difficilmente comprensibile: divisioni che corrono lungo linee settarie e non geografiche che, a loro volta, si aggiungono ad altre differenze socio-economiche.

L'impatto della globalizzazione, infatti, pur avendo generato una certa ripresa del Paese dal punto di vista economico, ha causato un netto peggioramento rispetto al tema centrale della cittadinanza, rafforzando profonde e irreversibili fratture nel recente sviluppo urbano di Beirut: una città ancora cosmopolita, ma trasformata dalla violenza delle forti divisioni settoriali, soffocata da tensioni politico-religiose, chiuse nella loro dimensione di stato-nazione e caratterizzate da crescenti conflitti, cui si aggiunge la drammatica realtà degli apolidi palestinesi e dei rifugiati siriani.

Mentre, prima della guerra, la coesistenza tra comunità diverse era una caratteristica del centro e il contatto sociale tra comunità avveniva usualmente nei principali spazi pubblici (in particolare piazza dei Martiri), i nuovi spazi pubblici emersi dopo la guerra sono principalmente lussuosi ed esclusivi centri commerciali, accessibili solo ad una minoranza libanese di elevata classe sociale.

La politica immobiliare è definita dalla creazione di paesaggi frammentati, segnati da nuove barriere e da fenomeni di emarginazione e di abbandono, che esprimono i conflitti tra religioni, etnie e culture. Il boom edilizio che Beirut ha vissuto per quarant'anni è senza precedenti, ma non esistono progetti di nuove infrastrutture, nè spazi pubblici accessibili a tutti e aperti alla città, o leggi che proteggano gli edifici storici. Nuovi grattacieli sorgono senza rapporti con le preesistenze storiche, con il contesto, con la cultura del luogo, così come con le reali esigenze degli abitanti.

Questa breve panoramica della complessità urbana che ha caratterizzato il dopoguerra di Beirut, dimostra l'impossibilità di fermarsi all'immagine glamour che Beirut vuole proporre di se stessa: per quanto si presenti come città cosmopolita, all'avanguardia, centro finanziario ed economico, ricostruita dalle ceneri della guerra con palazzi moderni, progetti futuristici, cantieri aperti e alberghi di extra-lusso, Beirut rimane una città dove le dinamiche etniche e settarie sono ancora l'elemento distintivo del suo sviluppo, capitale di uno Stato del Medio Oriente afflitto dai suoi conflitti interni e geopolitici, che minacciano la sua sopravvivenza come comunità urbana, politica e sociale.

Come affermato anche da Frangie e Baydun, la storia delle minoranze di Beirut racchiude quindi gran parte della crisi di un Paese che, tuttavia, proprio attraverso questo complesso mosaico sociale, potrebbe ancora rappresentare una sfida ai regimi totalitari arabi e un modello di civiltà e di integrazione multi-confessionale, in Medio Oriente come altrove: grazie alla sua recente storia di apertura al commercio internazionale, così come alla costante presenza di culture cosmopolite, Beirut presenta infatti un enorme potenziale di sviluppo futuro, come luogo privilegiato incline all'integrazione regionale e alla cooperazione interculturale, nonché modello alternativo alle ormai dominanti ideologie di costruzione e consolidamento di uno Stato-nazione, a livello sia urbano che sociale.

In questo senso è necessario – attraverso una revisione dei termini di cittadinanza e urbanità – individuare progetti incentrati sul concetto di pluralità, in grado quindi di sviluppare una dimensione inclusiva di identità, attraverso il ruolo fondamentale del paesaggio urbano.

## Bibliografia

- BERCAH, C. (2013). *Arcipelago Town Lines: Notes for a bare Urbanism*. iPad Application.
- BRAUDEL, F. (1982). *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Colin. (Ed. It. Torino: Einaudi. 1953).
- BRAUDEL, F. (1987). *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani.
- BRAUDEL, F. (2004). *Memorie del Mediterraneo*. Milano: Bompiani.

- BURDETT, R., SUDJIC, D. (2011). *Living in The Endless City*. London: Phaidon Press.
- CERASI, M.M. (2005). *La città dalle molte culture. L'architettura nel Mediterraneo orientale*. Milano: Vanni Scheiwiller.
- CANELLA, G. (1979). *L'ospedale tra storia interna e storia esterna*. In *Hinterland*. 9/10.
- DAVIE, M. (1990). *Discontinuités imposees au coeur de la ville: le project de reconstruction de Beyrouth*. Bordeaux: Edition de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- DUMPER, M., STANLEY, B.E. (2007). *Cities of the Middle East and North Africa: an historical encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-CLIO.
- EHTESHAMI, A. (2007). *Globalization and Geopolitics in the Middle East. Old Games, New Rules*. New York: Routledge.
- ELSHESHTAWY, Y. (2008). *The Evolving Arab City: Tradition, Modernity and Urban Development*. New York: Routledge.
- FAWAZ, L. T. (1994). *An occasion for war: civil conflict in Lebanon and Damascus in 1860*. Berkeley: University of California Press.
- GARRIDO, L.M. (2008). *Beirut Reconstruction. A Missed Opportunity for Conflict Resolution*. In *The Fletcher School Online Journal on Southwest Asia and Islamic Civilization*.
- GRIECO, J.M., IKENBERRY, G.J. (2002). *State Power and World Markets: The International Political Economy*. New York: WW Norton and Company.
- HORDEN, P., PURCELL, N. (2000). *The corrupting sea: a study of Mediterranean history*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- JABER, R. (2013). *The Mehlis Report*. New York: New Directions Publishing.
- KAHANOFF, J.S. (1978). *Mi-mizrah shemesh*. Tel Aviv: Hadar.
- KASSIR, S. (2003). *Histoire de Beyrouth*. Fayard: Paris.
- KASSIR, S. (2010). *Beirut*. Oakland: University of California Press.
- KHALAF, S. G., KONGSTAD, P. (1973). *Hamra of Beirut: A Case of Rapid Urbanization*. Leiden, The Netherlands: E.J. Brill.
- MAKDISI, S. *Laying Claim to Beirut: Urban Narratives and Spatial Identity in the Age of Solidere*. In *Critical Inquiry* (1997). 23/3.
- MANSEL, P. (2010). *Levant: Splendour and Catastrophe on the Mediterranean*. London: Murray, J.
- MAZOWER, M. (2005). *Salonica, City of Ghosts: Christians, Muslims and Jews 1430-1950*. New York: Alfred A. Knopf.
- PIERI, C. (2012). *The Urban Observatory in Beirut for a polysemic reading of the city and the territory*. The Ifpo. The research being done at the French Institute of the Near East (Hypotheses.org), February 3.
- PIERI, C. (2014). Interview: *Beirut Blues. Cementificazione e Gentrificazione*. DOI= (<https://www.youtube.com/watch?v=6Un2TdLhU-8>).
- SALIBI, K. (1988). *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered*. London: IB Tauris.
- SALIBI, K. (1965). *The Modern History of Lebanon*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- SALIBI, K. (1976). *Crossroads to Civil War, Lebanon 1958-1976*. Beirut: Caravan Books.
- SASSEN, S. (1997). *Città globali*. Torino: Utet Università.
- SAWALHA, A. (2010). *Reconstructing Beirut: Memory and Space in a Postwar Arab City*. Austin: University of Texas Press.
- SCHMID, H. (2002). *The Reconstruction of Downtown Beirut in the Context of Political Geography*. In *Arab World Geographer*. 5 Spring (4).
- SCHULZE, K.E. (2001). *The Jews of Lebanon: Between Coexistence and Conflict*. Brighton: Sussex Academic Press.
- SEMMOUD, B. (2010). *Maghreb et Moyen-Orient dans la Mondialisation*. Paris: Armand Colin.
- SHWAYRI, S.T. (2008). *From Regional Node to Backwater and Back to Uncertainty: Beirut 1943-2006*. In ELSHESHTAWY, Y. (2008).





## *Inter-pretare per condividere la conoscenza* *"Interpretation" for the sharing of knowledge*

**NICOLA FLORA, FRANCESCA IARRUSO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The English term "interpretation" is related to the Italian verb "interpretare". The etymological structure conveys the sense of "passing-between" to "make known", and the meaning refers to "operations to raise awareness of the feelings of one who is changing". To accomplish this we use a language (in our case: a shape) to understand the voices of the other language (in our case: using a part of the buildings of small urban contexts, to return communication in places where it had ceased). From this point of view, the current report documents ten years of experimentation conducted with writers, artists, designers, architects and students of architecture from different Italian universities, through instant exhibitions and temporary installations in difficult areas, of pervasive governmental abandonment; in particular in fragments of small towns and villages in the south-central Italian Apennines currently undergoing dismantlement. These interpretations have demonstrated that such communities and places still preserve their semantic, expressive, formal and narrative abilities.*

### **Parole chiave**

Borghi, partecipazione, comunità, interno

Villages, participation, community, interior

### **Introduzione**

«Se nell'*eredità* i nostri antenati ci determinano, nell'*heritage* noi scegliamo i nostri antenati». Patrick Geddes

«Nel racconto dell'evoluzione, la conservazione si affida alla trasmissione e alla educazione, mentre l'innovazione si rivela attraverso la scelta creativa che arricchisce di nuovi elementi» [Ferraro 1998, 52]: la riflessione che fa Giovanni Ferraro nel suo bel lavoro su Patrick Geddes mette in gioco in qualche modo tutti i fattori che intendiamo trattare nel presente testo, ponendoci nella condizione doverosa di dichiarare che la prospettiva culturale del grande maestro edimburghese è l'anima di molte delle azioni che documenteremo (consapevolezza critica recuperata a posteriori, ma in ogni caso a quella scia di pensiero debitrice). Azioni che hanno tutte in comune un obiettivo che si ispira direttamente all'insegnamento geddesiano, ossia quello di generare una conoscenza dei luoghi (personale e poi sempre più condivisa) a partire dal proprio corpo, facendo esperienza degli spazi urbani e naturali per divenire consapevoli delle potenzialità di cosa un luogo, come ad esempio un piccolo centro storico che è il fuoco dei nostri interessi di ricerca, preserva nonostante l'abbandono. L'atto creativo – per dirla con Ferraro che in tal modo sintetizza il pensiero geddesiano – che l'architettura può dispiegare diviene positivo e ragionevole in questi contesti solo se è capace di intessere rapporti innovativi ed

interpretativi con quello che resta dopo l'abbandono, specie lì dove manchino significativi documenti iconografici su cui si basa tradizionalmente la conoscenza dei fatti dell'architettura. Gli spazi costruiti dall'uomo in questa grande moltitudine di piccoli centri che puntellano e strutturano il cuore della nostra nazione assai spesso sono dimenticati e privi di documentazioni grafiche, che come abbiamo constatato anche a valle del disastroso terremoto del centro Italia dell'agosto scorso da anche seri problemi a chi voglia poi intervenire per ricostruirne l'insieme. Un ossequio preconcelto delle stesse piccole comunità alla velocità e ad altri equivoci che si ritengono essere misura ed espressione di una modernità intesa come valore positivo da raggiungersi necessariamente, contribuisce a rendere la disattenzione sempre più radicale, direi sistematica. Ma nella realtà questi contesti hanno ancora da dare grande contributo di socialità e cultura alla comunità nazionale, potendo divenire laboratori dove sperimentare modalità di esperienze di relazione e socialità ancora inedite: per fare un solo caso basti pensare all'esperienza di Riace, in Calabria, dove una comunità generosa e previdente ha contrastato l'abbandono con l'accoglienza strutturale dei migranti Curdi scappati da guerre e stermini e che hanno ricambiato molte volte tale dono contribuendo a far risorgere economie e vita lì dove era il mero abbandono. Tutti i borghi dismessi o in dismissione sono come degli scrigni preziosi che bisogna imparare a interpretare creativamente proprio grazie alla paziente lettura e poi alla trasmissione dei diversi valori che propongono. Questa, anticipando una conclusione, ci appare essere la sola possibilità sulla base della quale ogni comunità può trovare, all'interno delle proprie forze, le opportunità per una conservazione attiva della sua sostanza culturale e materiale. Ognuna delle piccole comunità su cui abbiamo lavorato facendo sperimentazioni e ricerche, con pazienza e con tempo lungo, ha dimostrato chiaramente di avere al suo interno possibili futuri ancora da doversi immaginare e determinare. In questo scritto vorremmo dare testimonianza delle modalità, degli incontri, delle crescite fatte grazie alle esperienze condivise con studenti, associazioni, parti sensibili e attive di comunità mai dome, in una serie di piccoli centri dell'Italia appenninica; comunità diverse l'una dall'altra ma tutte accomunate dall'aver nel loro antico cuore ampie aree dismesse e parzialmente abbandonate dove poter dispiegare il vitale atto progettante dell'interpretare. *Inter-pretare* non a caso è un termine che contiene nella sua struttura il senso di *essere-dentro-tra* le cose per *far conoscere*. Interpretare il mutamento dal nostro punto di osservazione critica vuol dire dunque lavorare per far conoscere i sentimenti di chi sta *mutando* – ovvero i sogni della mutazione – a chi magari per essere troppo coinvolti dall'oggetto della mutazione non ne riesce a valutare prospettive ed effetti. Illuminante a riguardo tanta parte del lavoro di un filosofo come Giorgio Agamben, che in un recente testo ha scritto, con la potenza dello scrivere che ha come pochi, che

nell'uomo – cioè nel vivente che accede alla sua natura solo attraverso la storia – umano e inumano si stanno di fronte senza alcuna articolazione naturale e che qualcosa come una civiltà può nascere solo a partire dall'invenzione e dalla costruzione di una articolazione storica fra di essi [Agamben 2016, 29].

Per fare ciò, secondo lo spirito agambeniano, abbiamo usato una *lingua* (nel nostro caso: della forma, dell'allestire) con il fine di far emergere, e quindi aiutare a far comprendere a gruppi ampi e significativi di ciascuna comunità, le qualità di cosa si stava dismettendo e del suo maggior valore rispetto a supposte forme di modernità, spesso male intesa [Ward

2000]. Quello di cui ci siamo convinti sempre di più, in questo tempo di studio e di attiva sperimentazione e ricerca sul campo, è che le realtà dei centri minori vadano lette come un insieme: tutta la rete dei piccoli centri deve iniziare ad essere vista e percepita come un unico organismo che contrappunta il sistema puntuale delle grandi aree metropolitane, e dunque valutata come un indispensabile sistema vitale che struttura l'intero nostro paese anche a vantaggio dei centri medi e grandi. Ma riteniamo ci sia di più di un mero valore di responsabile gestione patrimoniale del territorio nazionale in questa posizione: la terra dei mille comuni è una potenziale e auspicabile nazione dove impiantare un nuovo, equilibrato rapporto tra l'individuale e il collettivo, tra l'esistenza e l'essenza [cfr. Agamben 2016, 49-56]. Noi siamo un popolo di manipolatori di terre e di contrade, che da sempre abitiamo trasformandole in città ricche di cultura dell'abitare e in straordinari e complessi paesaggi che hanno arricchito ogni popolo d'Europa che ci abbia attraversato, governato, o semplicemente studiato, di visioni feconde generando la comune nazione europea. Distribuire popolazione sul territorio, smettere di concentrarla nei complessi metropolitani, vuol dire dare nuovo fiato alle molte storie e forme di consapevole presa in carico di terre che così divengono potenziali nuovi paesaggi, testi scritti con pietre, mattoni, alberi, campi coltivati, poesie, cantici, film e ogni altro opera d'ingegno umano capace di raccontare le infinite possibilità di senso e relazione tra uomo e uomo, tra uomo e natura. Questo racconta la millenaria cultura micro-urbana che sostanzia il nostro paese. Non solo i grandi centri, non solo le grandi città d'arte, ma un diffuso, distribuito patrimonio di cultura e bellezza che ha ancora enormi capacità di divenire vitale e non più a carico (a vantaggio) di una parte ritenuta trainante della nostra Italia. Sempre più però abbiamo potuto verificare che in questi luoghi interni – ed ancora visti come marginali – si sta organizzando un nuovo modo di fare cittadinanza attiva, si stanno realizzando nuove modalità di riprendersi cura della propria terra da parte di associazioni, singoli cittadini, intere comunità, tutte ora davvero consapevoli che solo lì, nei propri luoghi, si potrà trovare la via alla propria equilibrata vita culturale, economica e sociale, perché non sono più luogo della costrizione e dell'emarginazione, ma luoghi della volontaria e libera scelta per abitare con senso questa terra [Ward 2016]. Bisogna imparare ad avere voglia di pensare in maniera differente, senza paura che questo significhi perder qualcosa, ma piuttosto il contrario. L'Italia non può essere ridotta ad un museo a cielo aperto: noi vogliamo vivere un paese che progetta futuro, non che – al massimo – si pone il problema di fare il guardiano a mondi che non ci sono più, spesso totalmente inventati. Nell'*heritage* siamo noi che scegliamo il passato da far crescere, ci dice Geddes, e quindi noi dobbiamo smettere di sentire che tutto è stato fatto e oggi a noi tocca solo *manutenerlo*. Certo questo non vuol dire sentirsi nel diritto di saccheggiare la terra e le città, depredare memorie e annullare speranze di futuro in base alla mera bramosia del fare per interesse o eccesso di ego. Ma rinunciare a inter-pretare forse è peggio.

### 1. Aquilonia (AV), 2009

Ad Aquilonia arriviamo, come spesso è successo, a seguito dell'invito di un amico, un compagno di vita intellettuale ma non solo – Vincenzo Tenore – il quale aveva immaginato che partendo dall'università pubblica, dal coinvolgimento di studenti motivati a interagire e conoscere i territori e le loro storie, avremmo potuto fare qualcosa di interessante insieme alla sua comunità. In particolare voleva lavorare per tentare di opporsi fattivamente alla



*Fig. 1: Studenti, docenti e parte degli amministratori di Aquilonia (Av) radunati dinanzi all'antica fonte contadina ai piedi del paese nuovo (foto di Nicola Flora, 2010).*

dimenticanza che una buona parte dei suoi concittadini sembrava avere nei confronti di una storia recente fatta di nuova urbanizzazione, semplice ma piena di forza; allo svilimento dei valori profondi a seguito dello stravolgimento post-terremoto del 1980 e di molte altre piccole cattive pratiche ben al di fuori della buona prassi del fare architettura. Aquilonia: uno dei tanti paesi dell'Alta Irpinia dove l'abbandono è diventato per pochissimi l'occasione per lucrare contribuendo alla dispersione delle tracce di una storia più antica (le deboli tracce dell'antico paese di Carbonara distrutto dal terremoto del 1930) oltre che di una storia recente come quella delle case antisismiche che nell'estate del 1930, in tre mesi, resero nuova vita alla vecchia Carbonara per volere del re Vittorio Emanuele II, trasformandola, pochi chilometri più a monte, nella nuova Aquilonia che diveniva così una delle tante nuove città di fondazione. E dove, non da ultimo, si stavano perdendo sempre più le tracce di un antico ed equilibrato uso del territorio agricolo, grande per storia e forza paesistica ma oggi debole politicamente, tanto da vedere l'enorme crescita dell'eolico come una possibilità di riscatto per tutti (come alcuni continuano a prospettarla), nonostante rappresenti di fatto una lucrosissima opportunità per pochissimi. L'azione ha peraltro condotto interessi poco trasparenti e assai violenti in queste contrade percepite dal capitale finanziario come *vuote*, quindi depredabili, anche perché dimenticate dalla comunità nazionale. Così, abbiamo lavorato sotto la guida sapiente di Tenore con 60 studenti della scuola di Architettura di Ascoli Piceno all'interno della casa Comunale per una settimana, rilevando, ridisegnando e immaginando un futuro altro per i pochi isolati delle case antisismiche realizzate nel 1930 ancora presenti e abitati. Operiamo con la comunità locale ascoltando le loro storie, sentendo racconti delle durezze imposte dalle nuove case post-terremoto 1980 che non solo avevano distrutto buona parte del piccolo resto di storia identitaria data dall'impianto urbano del 1930, ma che negavano violentemente ogni rapporto equilibrato con lo spazio urbano e quello naturale, per tacere poi delle mille scomodità e angherie vere e proprie che avevano imposto ai poveri abitanti



sacrificati sull'altare di una orrida modernità, becera e violenta. I risultati principali di questa esperienza sono stati: una grande attenzione della comunità, un innalzamento della soglia di sensibilità da parte anche delle più giovani generazioni che certo stimolate dall'attenzione di tanti studenti e docenti per la loro realtà si rendevano conto, forse per la prima volta, che l'abbandonato non è mai rifiuto, *junkspace*; e poi una decisa presa di coscienza che c'è sempre prospettiva di futuro dentro il dismesso, basta avere cuore onesto e voglia di futuro, non di distruggere per lucrare (individualmente) sulla desolazione di molti.

## 2. Recanati (MT), 2010

Di tutt'altro timbro e prospettiva invece è l'esperienza fatta in questa importante cittadina marchigiana, nota per la figura di suoi illustri figli come Giacomo Leopardi (in primis) ma anche Beniamino Gigli, e non da ultimo Lorenzo Lotto che qui non nacque ma lavorò molto, lasciando opere di pregio assoluto. L'idea dell'azione che lì abbiamo svolto era stata di Cristiano Toraldo Di Francia, docente – autorevole per storia personale oltre che per esserne uno dei fondatori – della scuola ascolana: portare all'interno della città consolidata frammenti di natura con cui contaminare in maniera dinamica diverse e sempre nuove parti del tessuto storico. Tradizionalmente in questi spazi urbani la natura per lo più le si pone come fondo, come paesaggio, ossia come qualcosa da riconquistarsi, una volta entrati nella fitta rete delle sue maglie, ricostruendone la relazione per mezzo del senso della vista, di una vista ricca in quanto colta – se si vuole – ma comunque in un rapporto tra il naturale e l'artificiale che vive sul concetto di distanza e alterità. L'idea è stata quella di portare frammenti di natura vivente, ma al contempo mobile, all'interno dello spazio edificato e storicizzato di Recanati che avendo avuto un grande poeta come Leopardi, è anche luogo generatore di molti miti narranti di questo rapporto nella nostra cultura – intesa alla scala europea – quelli che sono (se ne sia consapevoli o meno) alla base di ogni nostro quotidiano rapporto con l'origine di ogni cosa. La poesia leopardiana ha sempre usato l'elemento naturale come elemento di misura delle profondità della persona, intesa sia nella sua particolare specificità oltre che come Uomo universale che si misura e confronta con la Natura assoluta, cercando nell'incontro/scontro dei due poli il chiarimento e la conoscenza del proprio essere-nel-mondo. Quanta architettura è stata generata da questa romantica visione cui Leopardi ha dedicato l'intera sua vita certo non ne siamo sempre pienamente consapevoli, ma certo è che senza la sua poesia ben altre sarebbero oggi le nostre percezioni del rapporto Uomo-Natura, e dunque ben altra sarebbe la nostra architettura. Quindi non casuale è stata la scelta del luogo per fare questo laboratorio: portare dei piccoli giardini portatili, che ciascuno aveva dovuto preparare a casa propria all'interno di una grande busta (tutte uguali e forniteci da Toraldo di Francia), all'interno degli spazi urbani di Recanati. Qui, muovendosi tutti insieme (eravamo oltre 150 persone tra studenti e docenti) a seconda di quello che lo spazio urbano ci suggeriva, ci siamo mossi portando con noi questi frammenti di giardino vivente, come fossero pixel di un teorico grande unico giardino, e abbiamo contrappuntato lo spazio costruito con questo mutevole, composito e mobile frammento di natura vivente. Per un giorno l'immaginazione aveva reso imprevedibile, dinamica, cangiante (e quindi più stimolante ed interessante) la forma e quindi la struttura degli stessi spazi urbani, coinvolgendo in maniera inattesa anziani abitanti e anche turisti occasionali che subito hanno colto la serietà del sapiente gioco.

### 3. Alianello (MT), 2011

Questa esperienza è stata certo tra quelle più ricche per noi, anche perché ha coinciso con l'apertura di nuove prospettive di studio e ricerca su una linea – quella della valorizzazione dei luoghi della dimissione dei centri minori appenninici, e quindi della creazione di spazi di ricerca di un futuro possibile non solo per le piccole realtà comunali ma anche per l'architettura italiana in maniera più generale – cui fino a quel momento avevamo dato una prospettiva di minor respiro. Anche in questo caso tutto inizia da un invito di un amico come Luigi Scelzi (prematuramente scomparso nel 2014 all'età di 40 anni), con cui parlando di architettura (e del dispiacere di veder quotidianamente dimenticato il valore di questa arte nobile nella costruzione del nuovo in ogni parte del sud di un'Italia che sembrava aver perduto fiducia in lei) ci rendemmo conto di quanto fosse stata parziale e mal guidata la nostra formazione accademica. Ci lamentavamo, insieme, del fatto di aver studiato lontano dal campo, parlando dell'architettura come di un caro estinto, come di qualcosa di arcano e inaccessibile. Mai un lavoro nel corpo vivo degli spazi urbani, mai un lavoro a stretto contatto con quelle comunità cui poi l'architettura doveva essere donata come un servizio, in ultima analisi. Mai un incontro con lo spazio, con la materia, con il peso, con il sudore del fare. Così, lentamente, pensammo ad una scuola estiva per gli studenti di quella scuola di architettura che ci aveva formati ma che sembrava essersi chiusa all'interno delle sue mura senza speranza di divenire (ma lo era mai stata, per noi?) uno spazio aperto per un'arte sociale quale l'architettura costitutivamente è. Allora abbiamo lavorato per organizzare dei primi laboratori-prova dove diverse professionalità e punti di vista potessero entrare in relazione tra loro e con lo spazio urbano dismesso (da noi visto come ricco di potenzialità di sperimentazione formale, tecnologica, di senso) ed interferire con gli studenti nel mentre lavoravano al progetto; ma un progetto che doveva condursi sul vivo corpo di uno spazio debole e difficile come quello di piccole case abbandonate, spesso dirute, ma ancora ricche di relazioni spaziali e di senso urbano e paesistico. Nacque così il laboratorio *Vite impossibili*, dove per una settimana oltre 80 studenti della scuola di architettura di Ascoli Piceno e di Napoli Federico II, con una folta serie di docenti e giovani architetti come tutor, hanno operato su una serie di piccole case abbandonate usando i soli materiali ritrovati in sito per dare vita e presenza a materie, spazi e storie in fondo ancora leggibili in quegli spazi. Abbandoni che avevano lasciato tracce di vita, con oggetti del quotidiano, strumenti della vita domestica e dei campi, giornali del tempo, giochi dei bambini, suppellettili, indumenti. Ogni cosa in pochi giorni ha preso vita e ha raccontato, appunto, di *vite impossibili* (per noi ancora possibili anche se in modi diversi, ma comunque vitali e capaci di costruire immaginario fecondo). Di contrappunto all'azione degli studenti sul campo, la presenza di uno scrittore attento ai paesaggi rurali come Franco Arminio, le storie del design del ri-uso creativo nella prassi di Franco Lancio, le aperture disciplinari sulla valutazione ambientale intesa come comprensione profonda, pienamente e rigorosamente geddesiana, proposta dall'amica e collega Maria Cerreta: tutto ha concorso a creare un'esperienza che ha poi alimentato per gli studenti l'esperienza del progetto d'anno e diverse tesi di laurea sperimentale. In questo caso un giovane e vitalissimo sindaco, Antonio Colaiacovo – peraltro direttore del parco letterario Carlo Levi (scrittore piemontese che ha reso Aliano nota nel mondo grazie al suo libro "Cristo si è fermato ad Eboli") – ha permesso che si creasse una forte coesione tra noi ospiti, la comunità locale, i bar e ristoratori che alternandosi ci hanno accolti, e le poche famiglie che per quei giorni si sono

scoperte come un improvvisato b&b diffuso. Una esperienza troppo positiva perché non si ripettesse.

#### 4. Aliano e Alianello (MT), 2012

Progettare un interno è ben altro che sistemare degli oggetti in uno spazio per risolvere qualche problema del vivere. Riporre dei panni, far sedere qualcuno da qualche parte, farlo dormire comodo certo sono necessità da soddisfare ma una casa (*home* per gli anglosassoni, che non a caso usano *house* come parola per narrare la sua parte oggettuale) è molto di più. Un interno è un territorio dove accumulare oggetti e memorie, costruendo una propria posizione culturale del vivere – ora e qui – nel mondo. Dove il mondo è da intendersi quello che ciascuno di noi riesce a comprendere, conoscendo e riconoscendo valori e significati dei rapporti uomo-natura, uomo-oggetti-materie, singolo-comunità. Per tali motivi l'azione di questo secondo laboratorio, a distanza di un anno dal primo, aveva come fine portare dentro uno spazio fisico circoscritto pochi elementi così da riconoscere ed interpretare “una casa” che così diveniva la “propria casa”: propria in quanto condivisa, luogo in cui attraverso vite passate e lasciati materiali, semplici ma espressivi, di persone oggi altrove, ciascuno sperimentava di nuovo il senso primo del costruire una casa, che è ben di più che realizzare dei muri che racchiudano uno spazio. L'azione di allestimento-istantaneo che si è svolta nel corso del workshop si è proposta in fondo di realizzare un'esperienza di riconoscimento da parte degli studenti, ma anche dei tutor e più ancora dei cittadini alianesi che in questa seconda edizione hanno preso attivamente parte al laboratorio, del valore di alcune semplici unità di case contadine del borgo abbandonato di Alianello (MT), stimolando gli stessi studenti ad immaginarne usi e sensi da mettere in scena partendo dai resti, dagli scarti che il caso ed il tempo avevano prodotto. Entrare in un luogo che, dopo tanta vita (storie di quotidiana fatica e normalità, sentimenti e violenze, nascite e morti, risate e pianti), ha conosciuto l'abbandono in un istante, senza che nessuno sia passato a mettere ordine, un luogo vero in quanto non musealizzato, dunque pieno di tracce, e rileggerle per immaginare futuro. In pochi giorni siamo entrati in luoghi dove impresse nei muri si sono potute rintracciare (per ri/tracciare) connessioni e legami tra una moltitudine di oggetti di vita quotidiana che il tempo, le piogge, il caldo, la neve, il vento, avevano mescolato, accumulato, trasformandoli in macerie e rifiuti. Scarti, appunto. Abbiamo sperimentato direttamente come queste piccole azioni in fondo sono azioni di ricerca di senso che sempre coinvolgono la Progettazione a tutte le scale, da quella più *tattile* dell'interno (domestico e urbano) alla più astratta e generalista della progettazione urbana e territoriale. Da questa esperienza è nata poi *La luna e i calanchi*, azione di paesologia condotta e guidata da Franco Arminio, che aprendo la strada a nuove esperienze di certo respiro, ma lontane dai nostri interessi per le modalità di sua realizzazione, di fatto chiudeva quelle – a lei alternative – che avevamo con pazienza tentato di aprire con Luigi Scelzi e con i tanti appassionati amici architetti/tutor con cui avevamo progettato e condotto due anni di azioni. Così, specie dopo l'inattesa fine di Luigi, abbiamo deciso di spostarci altrove.

#### 5. Riccia (CB), 2014

Questa nuova esperienza, ricca di tutto quanto fatto prima, è ancora in corso e in ogni caso ha già dato dei risultati concreti assai confortanti e di grande rilievo: la comunità

locale, sostenuta e animata da un sindaco forte e tenace, culturalmente attrezzato e entusiasta propositore di scenari di futuro capaci di trascinare intellettuali, politici nazionali, cittadini come è Micaela Fanelli, dopo tre anni di collaborazione (2013-2016) ha assorbito e fatte proprie indicazioni di tanti progetti e di tesi di laurea sperimentali elaborati intorno alla possibile trasformazione di un gruppo di cinque case del centro storico acquisite al patrimonio pubblico e trasformate nel nocciolo iniziale del cosiddetto *Borgo del benessere per la terza età* [cfr. Flora, Crucianelli 2013]. Anche qui la prospettiva era simile a quella albanese: una comunità forte e volitiva che è consapevole che il proprio paese, pur in progressivo spopolamento, è ancora carico di un futuro potenzialmente di grande qualità. Questa, col tempo, abbiamo capito essere la condizione fondamentale per avviare processi di ri/attivazione urbana: una grande determinazione da parte della comunità a non lasciare che le cose decadano e a contrastare anche eventi che sembrano ineluttabili. Solo in un secondo momento si possono attivare processi di progettazione, auspicabilmente partecipata e condivisa, che possano avere un senso ed un valore. In ogni caso tali momenti devono rigorosamente venire a valle di una forte volontà a vivere che un paese deve e può trovare solo dentro di sé. Così un corso accademico da noi svolto sulle possibili modalità di trasformazioni di queste case, e una ampia serie di tesi di laurea mostrate pubblicamente in una affollata conversazione alla comunità riccese (presenti peraltro i sociologi Vito Teti e Ciro Tarantino), hanno preparato il terreno ad un workshop che abbiamo intitolato *UPliving Riccia*, volendo dichiarare con tale titolazione che l'abbandono può, se ci si crede, avere una vita di livello superiore anche lì dove nessuno pensa ci possa essere futuro e modernità. Un nugolo di studenti (oltre 60) guidati dagli stimoli di uno scrittore come Antonio Pascale e un ricercatore-fisico di livello internazionale come Amedeo Balbi, hanno reso elettrizzante il clima del laboratorio e ci hanno fatto lavorare con grande passione in spazi in cui nessuno della comunità – tranne i vecchi residenti – era mai entrato. Case che erano chiuse da anni si erano per la prima volta trasformate in strade e piazze urbane coperte, abitate da tanti. E molte opportunità intraviste in questa esperienza di progetto condiviso e partecipato sono state mantenute nella effettiva trasformazione che queste case hanno avuto, anche grazie all'intelligenza dell'ingegnere direttore dei lavori Michele D'Elia, e del responsabile comunale Alfonsino Moffa che hanno accettato le indicazioni e suggestioni venute da tanto lavoro condotto nel dipartimento di architettura Diarc della Federico II dove questa azione è stata programmata e condotta. Oggi non c'è un abitante di Riccia che non abbia colto le grandi opportunità di bellezza e radicale cambiamento che le case trasformate palesano e dimostrano. Un tempo le sole parole di un sindaco incredibilmente visionario sembravano mostrare questo tipo di futuro: siamo sicuri che oggi la vitale comunità ha iniziato a smettere di pensare di costruire nuove case periurbane come riscatto rispetto a vecchie abitazioni viste come invivibili, finalmente consapevoli che molto più intenso e contemporaneo, vitale e stimolante, è lo spazio stratificato che le nuove realizzazioni dimostrano essere possibile grazie al palinsesto del nuovo nell'antico. Siamo ottimisti rispetto al fatto che a breve sarà facile dimostrare che può benissimo essere trasformato in spazio contemporaneo il centro storico non solo di Riccia, ma di tanti altri piccoli centri che gravitano a meno di mezz'ora di auto da Campobasso; e che quindi sarebbe più che ragionevole smettere di consumare nuovo suolo per fare abominevoli nuovi condomini in città avendo enormi spazi su cui fare sperimentazione con l'architettura del nostro tempo, un'architettura che in questi luoghi non può che essere partecipata secondo lo spirito di Colin Ward:

davanti agli edifici concreti stenta comunque a farsi strada una riflessione sociale sul ruolo degli architetti nel campo delle abitazioni e delle scuole [perché sempre, NdA] gli architetti anziché incontrare di persona i clienti per capirne le esigenze e le preferenze [...] sono mediati da altri uffici e dal governo centrale, peraltro del tutto incapaci di stabilire un contatto sistematico con gli inquilini. Per me è stato ben presto evidente che da un punto di vista anarchico il controllo degli abitanti è il primo principio per una politica della casa [Goodway 2003, 82-83],

e per estensione, nel caso del nostro specifico ragionamento, a maggior ragione ciò è indispensabile per la ri/attivazione dei borghi dismessi, processi necessariamente sperimentali che chiedono una creativa disposizione dei progettisti e di chi è coinvolto nel processo di pensiero e di previsione anche ad accogliere e promuovere una progettazione di un processo che non può che essere condiviso e partecipato dalle comunità specifiche. E se questa cosa vale qui, e dovesse riuscire nel suo intento di alternativa all'inurbamento, sarà facile far comprendere che potrebbe valere anche per i territori di Potenza, di Bari, di Isernia, di Salerno, di Palermo, di Lecce e così via, ossia per tutta la ricca rete di piccoli comuni che infrastrutturano la dorsale appenninica italiana e che renderebbero più vivibili, meno complesse, anche le trasformazioni delle città intorno alle quali potrebbero gravitare, generando un mutuo beneficio per entrambi.

## 5. Jelsi (CB), 2016

Ultima in ordine temporale, ma non certo conclusiva, è l'esperienza che da due anni stiamo conducendo su un vitalissimo centro a poca distanza da Riccia: Jelsi. Insieme a Gambatesa (altro comune sul quale stiamo lavorando con tesi, alcune già avviate, e prossimi laboratori sul campo) costituisce un triangolo che a distanza di una quindicina di chilometri l'una dall'altra tiene in contatto le tre comunità, tutte a non più di 20 minuti di auto da Campobasso. La forte consapevolezza delle singole comunità e il loro forte senso di mutua collaborazione, fa di questo comprensorio dell'Alto Fortore un territorio perfetto per spingere nella direzione avviata a Riccia, strada che dovrebbe rendere chiaro che ci sono grandi opportunità di futuro in questi territori solo apparentemente dimessi. In particolare quello su cui stiamo al momento lavorando con la comunità locale di Jelsi è il riconoscimento della loro specifica forza: grande senso di comunità, condivisione e capacità di mettere in comune esperienze e attività, capacità di essere propositivi e vitali ben oltre il piccolo numero degli abitanti che hanno. Qui molte feste popolari non sono mero folklore ma espressione di uno spirito del luogo profondo e non di superficie, momenti per testare (all'interno della comunità) e mostrare al di fuori di essa, quanto forte sia il senso di unione tra singoli e territorio, storia e tradizione, lavoro quotidiano e senso di futuro. L'idea condivisa con la comunità è quella di immaginare per il centro medioevale – dismesso a differenza della maggior parte degli altri comuni già nel XVIII – la riconversione del patrimonio privato in un centro interamente pubblico con la funzione di *hub artigianale*, luogo articolato e polifunzionale dove le diverse aziende potrebbero relazionarsi tra loro,





*Fig.2: Allestimento ad opera degli studenti del Dipartimento di Architettura di Napoli- Federico II all'interno di una delle case prima della trasformazione in centro del benessere per anziani diffuso nel centro storico di Riccia (Cb) (foto di Nicola Flora, 2014).*

condividere incontri con potenziali clienti, generando centri di formazione artigianale di qualità, fiere e convegni di settore, con possibilità ricettivo-residenziale e di terziario. La presenza, peraltro, da qualche anno di studenti della importante Università olandese di archeologia di Leiden che studiano il territorio sannita (realizzando una serie di stage nel centro del paese molisano con decine di studenti e docenti olandesi più volte l'anno), la riapertura di spazi di accoglienza per i viandanti sulla antica via Micaelica di cui il centro di Jelsi fa parte, e la grande festa del grano di Sant'Anna, della fine di luglio, che attira turisti da ogni parte realizzando un lavoro comune e condiviso che non ha eguali nel meridione, fanno di questa comunità un luogo ideale per spingere verso un futuro che qui sembra a portata di mano. Per ora abbiamo la soddisfazione di avere appena avuto notizia dell'avvenuta vittoria del premio De Meo per tesi di laurea in architettura dell'Accademia dei Lincei alle prime tre tesi (Zito, Felago, Castaldi) svolte, e questo ci dà fiducia per i prossimi passi a venire.

## Conclusioni

Le esperienze fatte sul campo in circa dieci anni, e che abbiamo sopra succintamente raccontato negli episodi principali, ci portano a dire con buon livello di convinzione che questa strada, ossia quella dell'incontro con i territori dell'abbandono a partire dall'incontro fisico con le singole comunità, dell'interazione tra studenti di architettura, artisti, letterati e abitanti delle diverse comunità locali, è una via che genera accoglimento positivo da parte

delle comunità stesse se coinvolte. Peraltro tali azioni sono capaci di dare energia e fiducia, oltre che talvolta concrete indicazioni, alle comunità stesse, sempre che abbiano in qualche modo già avviato il processo di opposizione all'inedia e all'abbandono della speranza. Questa è l'unica possibilità per arrivare anche alla preservazione dei contesti culturali e architettonici in cui queste comunità vivono. Ma non possiamo, da architetti, coltivare tra noi l'illusione che sia l'architettura, nelle sue diverse declinazioni (progettazione, design, restauro, tecnologia ambientale, urbanistica) a risolvere la questione. L'architettura è un'arte sapiente e stratificata ma che nulla può dove manca la vita, il senso di comunità, la coscienza del grande, vitale mistero del naturale; e quindi, come ha scritto Geddes:

prima di osservare le cose per ottenere da loro una conoscenza ordinata, bisogna sviluppare un interesse generale per esse. Prima di produrre l'ordinata bellezza dell'arte bisogna andare a conoscere il bello. Fondamentale a entrambe, nello stesso modo, è l'arte del vedere [...] Come deve essere insegnata questa? Restrungendo il suo insieme di nozioni, moderando il suo zelo istruttivo, che cerchi come aiutare l'allievo a istruirsi da sé. Per il bambino cresciuto nella città industriale e sotto il processo ancora predominante di costruzione di deficienti artificiali, la natura è strana ed esotica, se non quasi incomprensibile. Per questo è assolutamente richiesta la nostra preparazione basilare nell'apprezzamento artistico scientifico, che dovranno svilupparsi all'infinito uno a fianco dell'altro attraverso la vita e la cultura [Ferraro 1998, 132].

### Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2016). *Che cos'è la filosofia?*. Macerata: Quodlibet.
- FERRARO, G. (1998). *Rieducazione alla speranza*. Milano: Jaka Book.
- FLORA, N., CRUCIANELLI, E. (2013). *I borghi dell'uomo*. Siracusa: Letteraventidue.
- GEDDES, P. (1902). *Lo studio della natura e lo studio geografico*, trad. it. a cura di Ferraro G., cit. in FERRARO, G. (1998). *Rieducazione alla speranza*. Milano: Jaka Book., 134.
- GOODWAY, D. (2003). *Conversazioni con Colin Ward*, trad. it. a cura di Lagomarsino G., Milano: Eleuthera.
- WARD, C. (2000). *Il bambino e la città*. Napoli: L'ancora.
- WARD, C. (2016). *Architettura del dissenso*, trad. it. A cura di Brambilla A., Milano: Eleuthera.



## ***L'eruzione del 1669 dell'Etna e la trasformazione del paesaggio: lo sguardo dei disegnatori***

### ***The 1669 Mount Etna eruption and landscape transformation: the view of the draughtsmen***

**TIZIANA ABATE<sup>\*</sup>, STEFANO BRANCA<sup>\*\*</sup>**

<sup>\*</sup>École Pratique des Hautes Études, Sorbonne Paris, <sup>\*\*</sup>Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, Sezione di Catania-Osservatorio Etneo

#### **Abstract**

*Over the centuries, the eruptions of Mount Etna have modified the surrounding landscape and renewed its landforms. One of the most emblematic cases is the change to the city of Catania and the surrounding rural areas due to the wide lava flow of 1669. This was the volcanic event with the greatest impact in the transformation of the southern slope of Etna. The event destroyed many cultivated lands and districts, drained swamps and springs, and forced rivers into underground routes. The aim of the current paper is to show how, by extending the boundaries of the historic disciplines of representation and weaving them with vulcanology, we can synthesise entirely new approaches for documenting the processes of landscape transformation occurring during the eruption. Such synthesis can begin from reconsidering the gaze of the first recorders of the eruption.*

#### **Parole chiave**

Etna, eruzione 1669, colata lavica, disegno, cartografia

Etna, 1669 eruption, lava flow, drawing, cartography

#### **Introduzione**

Il Monte Etna, uno dei vulcani più attivi al mondo, è caratterizzato da una frequente attività eruttiva dai crateri sommitali che produce rapidi cambiamenti della morfologia della porzione più alta del vulcano. Le eruzioni denominate laterali sono meno frequenti. In questi casi le bocche eruttive si aprono lungo i versanti causando anche notevoli danni alle aree coltivate e boschive talvolta impattando sul tessuto urbano. Nell'ambito dell'attività eruttiva storica dell'Etna a partire dal Basso Medioevo, periodo in cui si è incominciato a strutturare il reticolo urbano con lo sviluppo dei numerosi centri abitati del versante orientale, l'eruzione del 1669 rappresenta l'evento che ha causato il maggior numero di danni alle aree coltivate e al tessuto urbano nella regione etnea. Dal punto di vista storico l'eruzione del 1669 è stato l'evento che più di ogni altro ha condizionato la storia urbanistica del versante meridionale dell'Etna, in quanto, modificando radicalmente l'assetto del territorio, ha condizionato lo sviluppo dei centri abitati nei secoli successivi influenzando anche sulle attività produttive ed economiche [Guidoboni et al. 2014]. Numerosi autori sono, infatti, concordi nell'individuare in questo evento eruttivo il momento di rottura dell'equilibrio tra la città di Catania e il suo territorio rurale [Boscarino 1966, 1976; Giarrizzo 1986; Pagnano 1992]. Anche dal punto di vista vulcanologico l'eruzione del 1669 è considerata un evento di "rottura" che ha modificato radicalmente il comportamento e lo stile eruttivo del vulcano nei secoli successivi [Branca-Del Carlo 2005].



TIZIANA ABATE - STEFANO BRANCA



Fig. 1: A. Rocca, Catania, 1584, Disegno a penna con inchiostro marrone (Dotto 2004).

Infatti, quest'eruzione ha chiuso un periodo eruttivo che era stato caratterizzato, durante il basso Medioevo, da numerose eruzioni laterali avvenute anche a bassa quota (sotto i 1000 m s.l.m.) interessando in particolar modo il versante orientale. Dopo l'eruzione del 1669 si è, invece, registrato un periodo di bassissima attività eruttiva fino al 1727 seguito





Fig. 2: Incisione su lastra di rame acquarellata raffigurante la città di Catania, ricavata dall'immagine di Antonio Stizzia del 159 (Braun-Hogemberg 1597).

da un graduale aumento dell'attività sia sommitale sia laterale che in gran parte interesserà le quote medio-alte dell'Etna a differenza dei secoli precedenti.

In questo lavoro sarà analizzato, attraverso lo sguardo dei disegnatori contemporanei, la rappresentazione del paesaggio del basso versante sud-orientale dell'Etna e della città di Catania prima del 1669 e i radicali cambiamenti che esso ha subito in seguito a tale eruzione.

## 1. Il paesaggio prima del 1669

Numerose testimonianze documentarie descrivono le falde meridionali e orientali del vulcano prima del drammatico evento eruttivo del 1669 come un unico immenso giardino [Basile-Magnano di San Lio 1996]. Ancora più esplicite di quelle scritte sono alcune fonti iconografiche che ci mostrano, con una certa enfasi, l'aspetto della città prima che la colata lavica seppellisse quasi interamente quelle "floride contrade". Tra queste particolarmente significativo è il disegno che doveva far parte dell'atlante di Angelo Rocca realizzato intorno al 1584 [Dotto 2004]. Il disegno che raffigura la città di Catania con l'Etna sullo sfondo (Fig. 1), nonostante l'approssimazione geometrica, l'incoerenza proiettiva e la sommarietà descrittiva che lo caratterizza, è un'opera di grande interesse proprio in quanto rara testimonianza di come una delle più grandi ricchezze della città fossero gli orti,

i giardini e le vigne che si sviluppavano senza soluzione di continuità a sud-ovest delle mura e verso nord fino al cono avventizio di Mompilieri a monte del quale era localizzato il paese di Nicolosi. Il disegnatore con un segno grafico ingenuo e sommario tenta di restituire un'immagine fedele dell'aspetto orografico, grazie agli effetti chiaroscurali, tratteggiati a penna. Il disegno è completato da una minuziosa legenda numerata che permette di individuare non solo gli edifici più rilevanti ma persino i numerosi «orti di tutte piante domestiche» che evidentemente caratterizzavano la città di Catania. Interessante è il ricorso a tre sistemi di rappresentazione non affatto omogenei: la pseudoassonometria per la città, la pseudoprospektiva per il territorio etneo e il prospetto per l'Etna facendo sì che nei punti di passaggio da un sistema di rappresentazione all'altro il disegno appaia chiaramente contraddittorio. Questo tipo di veduta, non essendo mai stata data alle stampe, non conoscerà il successo di altre immagini che una volta stampate verranno reincise su rame e ripubblicate da altri autori, magari aggiornando parzialmente l'immagine. Questa era un'abitudine molto diffusa ai tempi, che ha generato la ripetitività di certe rappresentazioni dell'Etna, impedendo, quindi, una conoscenza reale del territorio. Ci riferiamo, ad esempio, alla veduta che compare nel quarto volume del *Theatrum Urbium Precipuarum Mundi* di Braun e Hogemberg [Braun-Hogemberg 1597], ricavata dall'immagine di Antonio Stizzia del 1592 [Militello 2012].

Un modello iconografico che sarà ampiamente ripreso nel corso dei secoli successivi e che raffigura la città vista dal mare secondo una direzione principale di osservazione orientata lungo un collegamento ideale che congiunge due punti notevoli, la cima dell'Etna e la torre campanaria della Cattedrale (Fig. 2), e che risulta coincidere con l'asse mediano del foglio [Abate-Branca 2015]. L'Etna viene rappresentata sullo sfondo di una veduta di Catania a volo d'uccello con un punto di vista immaginario posto in alto.

## 2. L'eruzione del 1669

L'eruzione, preceduta da un'intensa attività sismica iniziata verso la fine del mese di febbraio [Branca et al. 2015], ebbe inizio la sera del 11 marzo con la formazione di una serie di fessure eruttive che si svilupparono da una quota di circa 950 m fino a circa 700 m. La bocca eruttiva principale si formò subito ad est del cono di M. Salazara fra quota 775 m e 850 m dove un'intensa attività esplosiva costruì un imponente cono di scorie denominato dai contemporanei "monte della ruina" poi rinominato Monti Rossi per cancellare dalla memoria storica del territorio il ricordo dell'evento più nefasto avvenuto sull'Etna. Durante questa eruzione, durata circa quattro mesi, si formò un vastissimo campo lavico caratterizzato da un'area di circa 40 km<sup>2</sup> e una lunghezza massima di 17 km che costituisce la colata lavica più grande riconosciuta nel record geologico dell'Etna degli ultimi 15.000 anni [Branca et al. 2013]. Durante la fase iniziale del suo sviluppo la colata lavica si divise inizialmente in due bracci, est e ovest, a causa della presenza dell'ostacolo morfologico rappresentato dal cono di Mompilieri. In particolare, il 12 marzo le colate laviche generate dalla bocca principale distrussero le borgate di Levuli e Guardia e il paese di Malopasso avanzando con un fronte largo circa 2 km. Durante la notte del medesimo giorno la colata lavica coprì la chiesa dell'Annunziata, che in linea d'aria distava





Fig. 3: Incisione su lastra di rame raffigurante una veduta a volo d'uccello di Catania prima dell'eruzione del 1669 (Tedeschi Paternò, 1669).

circa 2 km dalla bocca principale, distruggendo completamente il villaggio di Mompilieri. Nei giorni successivi la colata lavica raggiungerà i paesi di San Pietro e Camporotondo. Un'iconografia che mostra questa fase iniziale dell'eruzione è un disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi attribuito da Pagnano [Pagnano 1992] ad un anonimo disegnatore siciliano per l'uso di termini dialettali e per la profonda conoscenza della topografia del vulcano, di cui riporta toponimi distrutti dalla colata (Fig.4).

Si tratta certamente di un semplice appunto schizzato da un disegnatore con capacità grafiche modeste ma particolarmente attento a documentare il corso della colata e la posizione dei luoghi investiti dalle lave, come dimostra il fatto che disegna anche il segmento più alto del sistema di fessure eruttive localizzato subito ad ovest del cono di Monte Nocilla, sfuggito a tutti gli altri disegnatori e che in seguito fu sepolto dalle colate del 1886 e del 1910. Siamo nella fase iniziale dell'eruzione e l'autore rappresenta chiaramente la divisione della colata in due bracci lavici subito a valle del cono di Mompilieri. Si nota il braccio est che ha raggiunto il paese di San Giovanni Galermo, iniziando a distruggerlo, e il grande braccio ovest il cui fronte attivo era ancora abbastanza distante dall'antico paese di Misterbianco che sarà in seguito distrutto il 29 di marzo. A fine Marzo i bracci est e ovest hanno già raggiunto la loro estensione massima e in conseguenza della formazione di un complesso sistema di tunnel lavici, dal braccio ovest si formò un terzo braccio in direzione sud est che raggiunse le mura medievali di Catania la prima volta il 16 aprile.







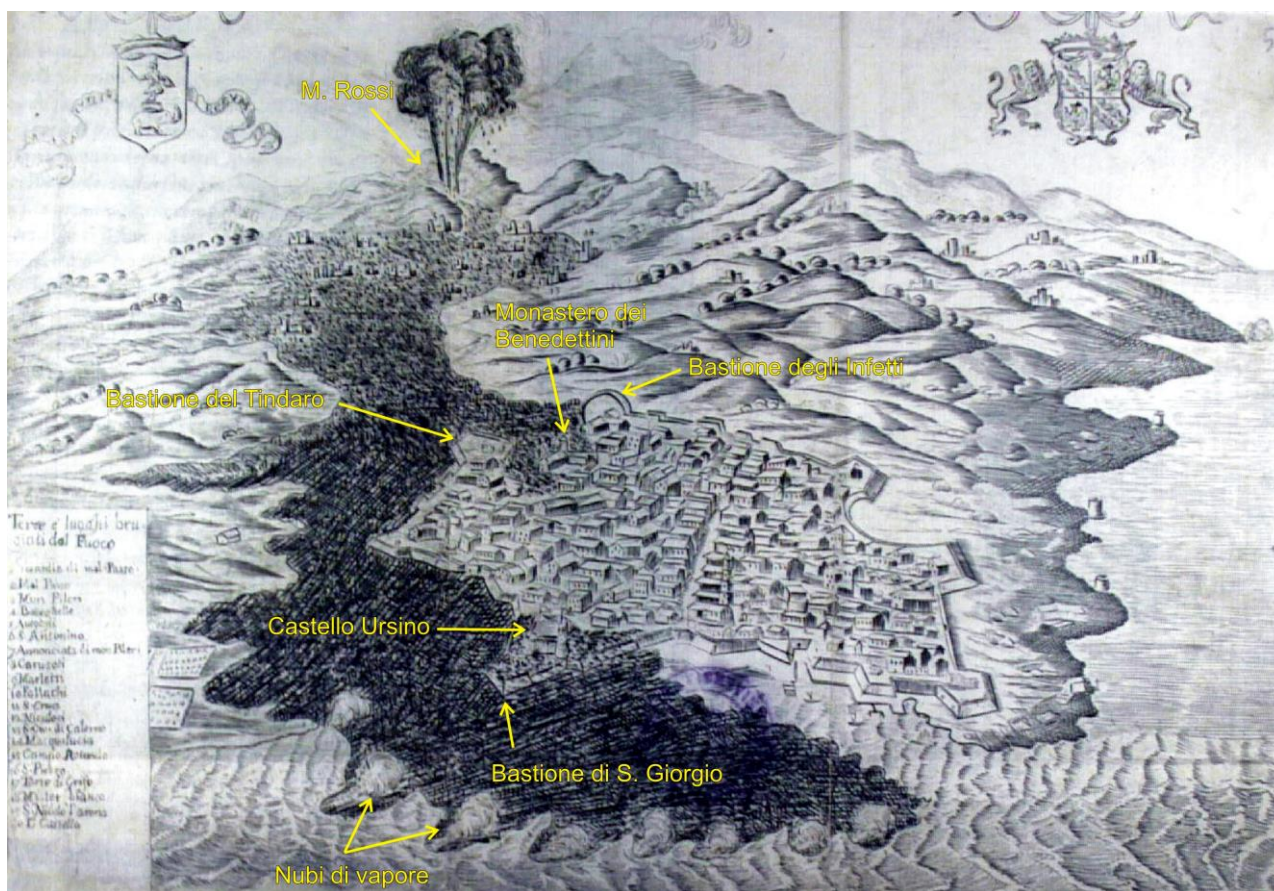


Fig. 5: Incisione su lastra di rame raffigurante una veduta a volo d'uccello di Catania durante l'eruzione del 1669 (Tedeschi Paternò 1669).

In sintesi, il modello iconografico è sempre lo stesso, ma attraverso l'oculata scelta della posizione dell'occhio dell'osservatore, si restituiscono prospettive leggermente variate. Questa immagine viene così liberata dalla dimensione simbolica trasmettendo un nuovo realismo che si manifesta, in questo caso, nella rappresentazione fedele delle parti di città invase dalle colate. Infatti, nel disegno l'autore indica con dettaglio i punti in cui i flussi lavici hanno superato le mura medievali penetrando in città tra il bastione degli Infetti deviandola verso il mare e di fatto salvando Catania dalla distruzione totale. Si osserva, inoltre, come l'autore abbia rappresentato il delta lavico in espansione in mare evidenziato dalla presenza di piccole nubi di vapore acqueo generate dal contatto della lava con l'acqua. Un altro significativo elemento di modificazione del paesaggio, chiaramente rappresentato in questa iconografia, è il significativo spostamento della linea di costa e la conseguente formazione di un insenatura naturale che in seguito sarà sfruttata per lo sviluppo del nuovo porto della città [Pagnano 1992].

Un'altra iconografia molto significativa è quella di Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), che sebbene derivata ancora dalla famosa veduta dello Stizzia, presenta una particolare perizia grafica e si discosta rispetto a tutte le altre iconografie dell'eruzione del 1669 per una serie di indicazioni e localizzazioni delle deformazioni del suolo dovute ai fenomeni geodinamici collegati che interessarono principalmente la parte sommitale dell'Etna (Fig. 6).



TIZIANA ABATE - STEFANO BRANCA

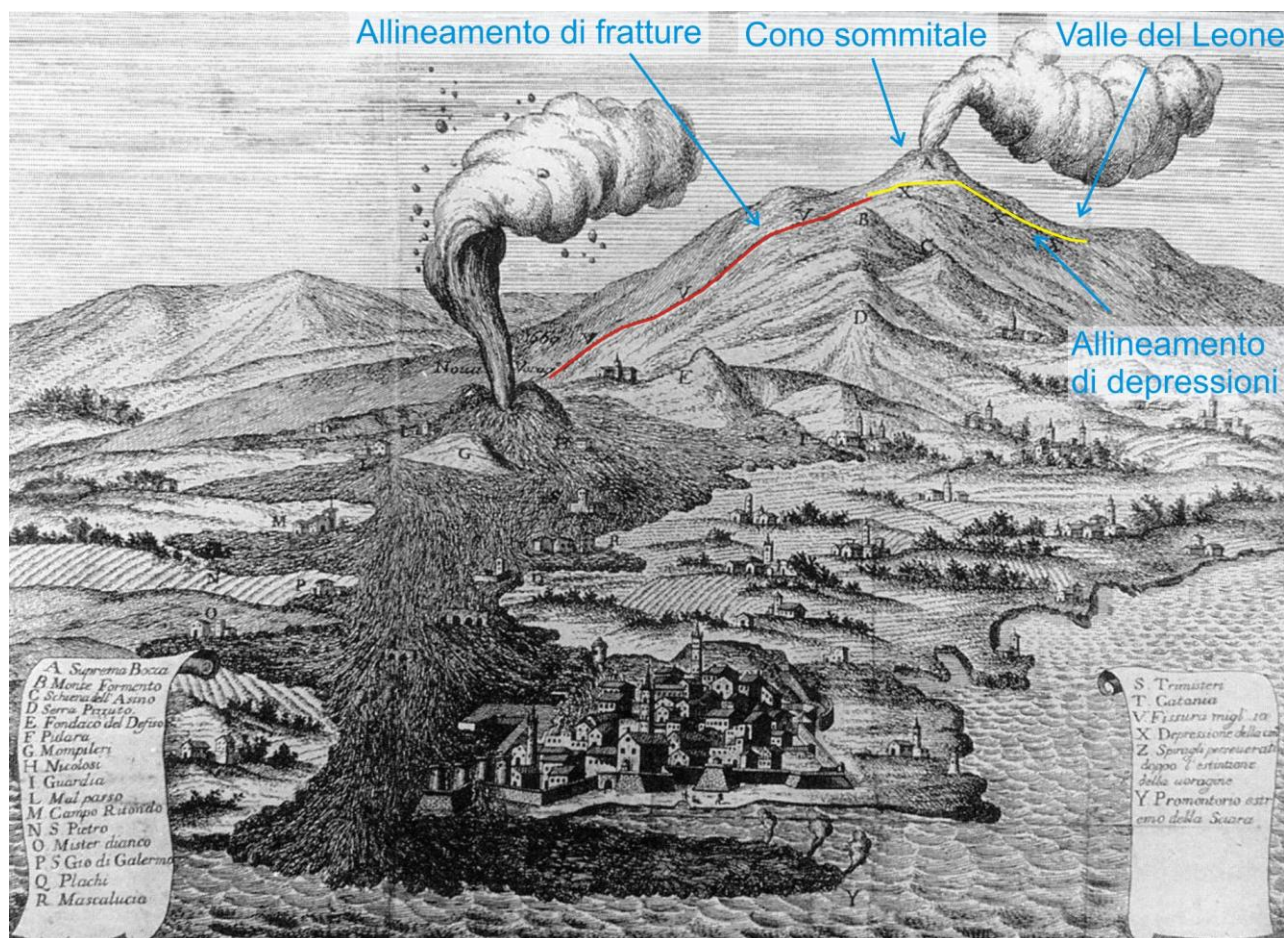


Fig. 6: Incisione su lastra di rame raffigurante una veduta a volo d'uccello di Catania durante l'eruzione del 1669 (Borrelli 1670).

Borelli, infatti, indica chiaramente nel disegno il fascio di fratture secche che si formò poco prima dell'inizio dell'eruzione dal Monte Frumento Supino verso sud fino al piano di San Leo, indicato con la lettera V, insieme ad un altro allineamento di depressioni che si svilupparono alla base sud-orientale del cono sommitale verso nord fino alla Valle del Leone, indicato con la lettera X. L'autore, inoltre, mostra nel disegno che il cono sommitale dell'Etna non subì importanti cambiamenti morfologici in seguito ai fenomeni di crolli riportati nelle fonti [Guidoboni et al., 2014] che hanno interessato solo il bordo del cratere sommitale, sia prima dell'inizio sia verso la fine dell'eruzione.

## Conclusioni

L'immagine di Catania realizzata da Antonio Stizzia nel 1592, con la sua predominanza dei toni del verde, dimostra come il drammatico evento eruttivo del 1669 fu un momento di rottura dell'equilibrio tra la città e il territorio circostante. Infatti, Catania prima del 1669 poteva definirsi secondo Giarrizzo [1986] una "città bianca" grazie alla sua ricchezza di acque superficiali relative al reticolo idrografico dell'Amenano e alla presenza di diverse sorgenti che si localizzavano dove affioravano i terreni di natura sedimentaria costituiti da argille di colore chiaro. A testimonianza della ricchezza idrica della città sono, inoltre, i

grandi ninfei costruiti in epoca romana nel periodo repubblicano-imperiale. Infine, com'è ben rappresentato nell'iconografia di Angelo Rocca del 1584 tutto il settore extraurbano che si estendeva da nord a sud era fortemente coltivato senza soluzione di continuità fino alla fertile pianura alluvionale del Fiume Simeto. Tutti questi elementi del paesaggio etneo legati allo sviluppo della "città bianca" saranno cancellati nel volgere di pochi mesi a causa del lento, ma inesorabile avanzare del braccio principale della colata lavica che impatterà proprio in corrispondenza del suo settore nord-occidentale e meridionale. L'iconografia di questa eruzione, qui analizzata, mostra chiaramente come questo evento eruttivo modifica radicalmente il rapporto tra Catania e il vulcano facendole perdere definitivamente la sua caratteristica di "città bianca" trasformandola in "città nera" [Giarrizzo 1986]. Infatti, la colata lavica seppellirà i cosiddetti "36 Canali" cioè una fonte in cui le acque dell'Amenano erano convogliate per uso pubblico in 36 condotte [Guidoboni et al. 2014] coprendo anche le sorgenti che le alimentavano e pertanto facendo scomparire la sua principale caratteristica di "città bianca". Ma la colata non si limiterà a questi cambiamenti e modificherà radicalmente anche il paesaggio circostante isolando la città dai fertili terreni della piana del Simeto e soprattutto spostando un po' più in là il mare.

## Bibliografia

- ABATE, T., BRANCA, S. (2015). *Il disegno delle eruzioni storiche dell'Etna. Percorsi iconografici dal XVI secolo ad oggi*. Palermo: Edizioni Caracol.
- BASILE, F., MAGNANO DI SAN LIO, E. (1996). *Orti e giardini dell'aristocrazia catanese*. Messina: Sicania.
- BORELLI, G.A. (1670). *Historia et meteorologia incendii Aetnei*. Reggio Calabria: Antonio Ferro.
- BOSCARINO, S. (1966). *Vicende urbanistiche di Catania*. Catania: Edizioni Raphael.
- BOSCARINO S. (1976). *Catania: le fortificazioni alla fine del Seicento ed il piano di ricostruzione dopo il terremoto del 1693*. In *Quaderno dell'I.D.A.U.* (1976), 8.
- BRANCA S., DEL CARLO P. (2005). *Types of eruptions of Etna Volcano AD 1670-2003: implications for short-term eruptive behaviour*. In *Bulletin of Volcanology*. (2005), 67, pp. 732-742.
- BRANCA S., DE BENI E., PROIETTI C. (2012). *The large and destructive 1669 AD Etna eruption: reconstruction of the lava flow field evolution and effusion rate trend*. In *Bulletin of Volcanology*. (2012), 2-16, 75, p. 694.
- BRANCA, S., AZZARO R., DE BENI, E., CHESTER D., DUNCAN A. (2015). *Impacts of 1669 eruption and the 1693 earthquakes on the Etna Region, (Eastern Sicily, Italy): an example of recovery and response of a small area to extreme events*. In *Journal of Volcanology and Geothermal Research*. 303 (2015), pp. 25-40.
- BRAUN, G., HOGENBERG, F. (1597). *Theatrum urbium precipuarum mundi*, 6. voll, Colonia: s.e..
- DOTTO, E. (2004). *Disegni di città. Rappresentazione e modelli nelle immagini raccolte da Angelo Rocca alla fine del Cinquecento*. Siracusa: Lombardi.
- GIARRIZZO, G. (1986). *Catania (Storia delle città italiane)*. Roma-Bari: Laterza.
- GUIDOBONI, E., CIUCCARELLI, C., MARIOTTI, D., COMASTRI, A., BIANCHI, M.G., (2014). *L'Etna nella storia. Catalogo delle eruzioni dall'antichità alla fine del XVII secolo*. Bologna: Bonomia University Press.
- MILITELLO, P. (2012). *L'isola delle carte. Cartografia della Sicilia in età moderna*. Milano: Franco Angeli.
- PAGNANO, G. (1992). *Il disegno delle difese. L'eruzione del 1669 e il riassetto delle fortificazioni di Catania*. Catania: C.U.E.C.M.
- TEDESCHI PATERNO, T. (1669). *Breve raguaglio degli incendi di Mongibello avvenuti in quest'anno 1669*. Napoli: Egidio Longo.



## ***La strada della ricostruzione a Catania: tra immagine e rilievo il sistema dei conventi in via dei crociferi***

*Catania and the road to reconstruction: from the "image" to the survey recording of the monastery system in Via dei Crociferi*

**GIUSEPPE DI GREGORIO**

Università degli Studi di Catania

### **Abstract**

*After the earthquake of 1693, as the city of Catania was rebuilding according to new seismic requirements, the religious orders also worked to rebuild their convents. Five religious orders were installed along a road only 800 metres in length. The organization and construction accorded with a specific pattern: no monastery or church overlooks another religious facility. The architecture is arranged in a checkerboard pattern, as is the image of the road, handed down through three centuries: a legacy representing the collective imagination and the heart of the city. The gradual reconstruction by artists and architects throughout the baroque now represents the unique architectural history of the city. Surveys applying different methods have been applied to document the post-earthquake reconstruction along this specific street. Through the reading of the surveys we can retrace the history of the three centuries of architecture now present.*

### **Parole chiave**

Disegno, rilievo, immagine, ricostruzione

Drawing, relief, image, reconstruction

### **Introduzione**

È ormai assodato che la città, degna di tale nome è un fatto umano molto articolato: essa non assolve soltanto a funzioni pratiche di vita, ad attività commerciali e di vario tipo, a scambi sociali, culturali, ma attraverso il suo disegno, è anche un modo con cui la società comunica secondo modalità diverse da quelle di altre forme di comunicazione. L'individuo che si relaziona con l'ambiente costruito, percepisce il messaggio che esso contiene e si rapporta in un atteggiamento dinamico fatto di accettazione, di consonanze e anche di dissonanze.

A seconda che la società si sottragga o venga dominata dagli intellettuali, o dagli speculatori, noi avremmo diversi tipi di città. Poi possiamo constatare che città e architetture vive sono state prodotte proprio nei periodi che hanno visto allentare la pressione razionale.

La società, al contrario degli intellettuali, rifiuta il parametro estetico come unico, in quanto essa interpreta il bello solo come uno dei tanti fatti che la caratterizzano, corrispondendo così alla società umana in cui la bellezza negli individui che ne fanno parte è soltanto uno dei fatti che le appartengono [Rizzi 1992].

GIUSEPPE DI GREGORIO



Fig. 1: Catania prima del terremoto del 1693, (pianta di P. Cluverio del 1619).

## 1. La città e la strada

L'evoluzione urbana di Catania è la storia di una città portuale di media grandezza che si potrebbe definire del Mezzogiorno italiano e che ha origine nella distruzione operata dal terremoto del 1693. Ma all'epoca dei fatti non esisteva il Mezzogiorno nell'accezione attribuita dal dopoguerra. Quindi bisogna interpretare la città di Catania come città portuale del mediterraneo, inteso come crocevia di scambi culturali e commerciale. I vari studi esaminati, e anche il presente, si sono proposti di comprendere i processi di trasformazione della città e quindi di recupero e valorizzazione del suo centro storico. La città di Catania non è certamente una città d'autore, pur essendo il suo piano di ricostruzione firmato dall'*establisshment* tecnico-politica spagnola presente alla fine del Seicento nell'isola [Dato 1983].

La strada indagata è la via dei Crociferi mentre l'arco temporale è quello che va dalla ricostruzione promossa dal Camastra De Grunberg (1693), fino alla saturazione degli isolati, avvenuta intorno alla metà dell'800. L'attenzione va richiamata alla gestione del piano di ricostruzione, che rapportata al tempo si potrebbe definire moderna, per la presenza dei due gruppi sociali che contavano nella società di allora: i nobili e gli ecclesiastici, nonché per le modalità finanziarie di attuazione.



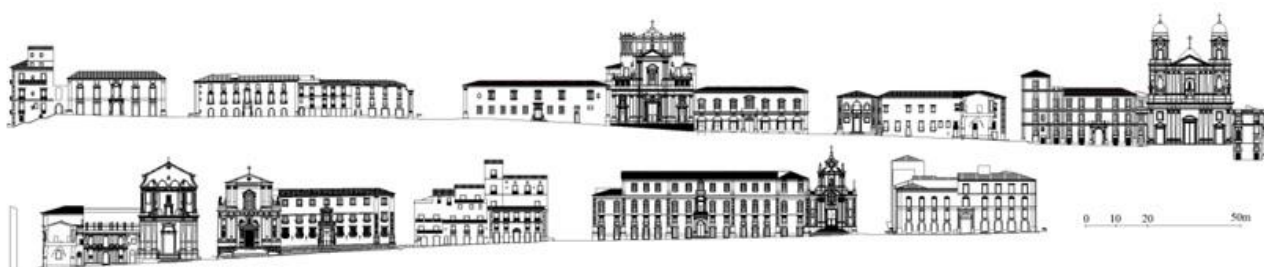


Fig. 2: I prospetti ovest ed est della via dei Crociferi.

Il disegno delle quinte stradali che ci viene oggi consegnato, presenta le stesse connotazioni della metà dell'Ottocento. In altri isolati adiacenti del centro storico, sono avvenute diverse trasformazioni, quale lo svuotamento dell'intero fabbricato per l'inserimento di attività commerciali, i primi piani adibiti a depositi, la trasformazione degli alloggi in tagli sempre più piccoli, sconvolgendo così i percorsi verticali e ribaltando gli ingressi nei ballatoi interni.

Nella strada in questione, la presenza di cinque impianti conventuali, ha impedito che ne venisse snaturata la vocazione iniziale, e anche gli edifici abitativi che nel tempo hanno saturato gli isolati hanno mantenuto la loro primigenia destinazione. Dei cinque conventi, a seguito della soppressione degli ordini religiosi del 1865, uno solo ha mantenuto la sua funzione: il convento delle suore di San Benedetto. Mentre delle chiese una sola ha perduto la sua funzione di edificio di culto: la chiesa di San Francesco Borgia annessa al convento dei padri Gesuiti.

## 2. La via dei Crociferi

Parlando della via dei Crociferi, il confronto delle varie architetture presenti è una tentazione inevitabile, così come la ricerca delle radici antecedenti al terremoto del 1693, per stabilire il valore storico di un'architettura o di una sua parte. È innegabile che la strada che oggi conosciamo non è la sommatoria delle sue parti ma è nella sua interezza che essa fa parte dell'immagine urbana della città.

Unico, irripetibile messaggio, nel suo alto impatto di comunicazione visiva, ci restituisce un'immagine della città d'altri tempi. La strada e le sue architetture non hanno tempo, ogni immagine che la riproduce, foto, stampa, pittura può essere di qualunque epoca successiva al terremoto: non è possibile datarla.

In essa si fronteggiano, come sempre, il potere temporale e quello secolare, scanditi e racchiusi da due archi: da una parte quello del portale di villa Cerami, espressione di una delle storiche famiglie della Sicilia, e che nella sua magnificenza interrompe la strada e la conclude a nord. Dall'altro lato l'arco del convento delle suore di San Benedetto, forte manifestazione dell'altro potere, quello spirituale, ma abbastanza incisivo per realizzare un'opera architettonica contro il volere del senato cittadino. L'arco fu fatto costruire dal vescovo Riggio per collegare due parti del Monastero delle Benedettine; fu costruito contro il volere del Senato cittadino in una sola notte dallo stesso Vescovo. Lo scopo era di unire il nuovo edificio claustrale delle benedettine a quello della badia sede delle Vergini penitenti.

GIUSEPPE DI GREGORIO

La strada fu ricavata dopo il terremoto del 1693, su di un precedente tracciato. Sappiamo che in precedenza assunse altri nomi come "strada Sacra", "via Nova" e "strada del Corso". Il nome di via dei Crociferi derivò dalla chiesa di San Camillo dei padri Crociferi, per alcuni il primo in ordine cronologico dopo l'evento calamitoso.

In precedenza, nel Medioevo, dove oggi si eleva la chiesa di San Francesco, vi era il palazzo fatto costruire da don Bartolomeo Altavilla. Attigua a esso era stata eretta, nel 1396, una chiesa in perfetta simmetria con la grandiosità delle strutture architettoniche del palazzo: queste costruzioni andarono distrutte con il terremoto del 1693.

Dopo l'evento calamitoso che aveva interessato tutto il Val di Noto, il piano di ricostruzione elaborato dal luogotenente vicereale Giuseppe Lanza, duca di Camastra ignorò il precedente impianto viario urbano, essenzialmente medievale, e si basò su un sistema viario ortogonale, che ebbe nella via Uzeda (oggi via Etnea) da nord a sud, e nella via Lanza (oggi via A. di Sangiuliano) da est a ovest i due assi principali. La via Lanza fu ribattezzata via Lincoln dopo l'assassinio del presidente americano e nel 1900 assunse il nome attuale, via Antonino di San Giuliano, in onore del marchese di San Giuliano che era stato Ministro degli Esteri.

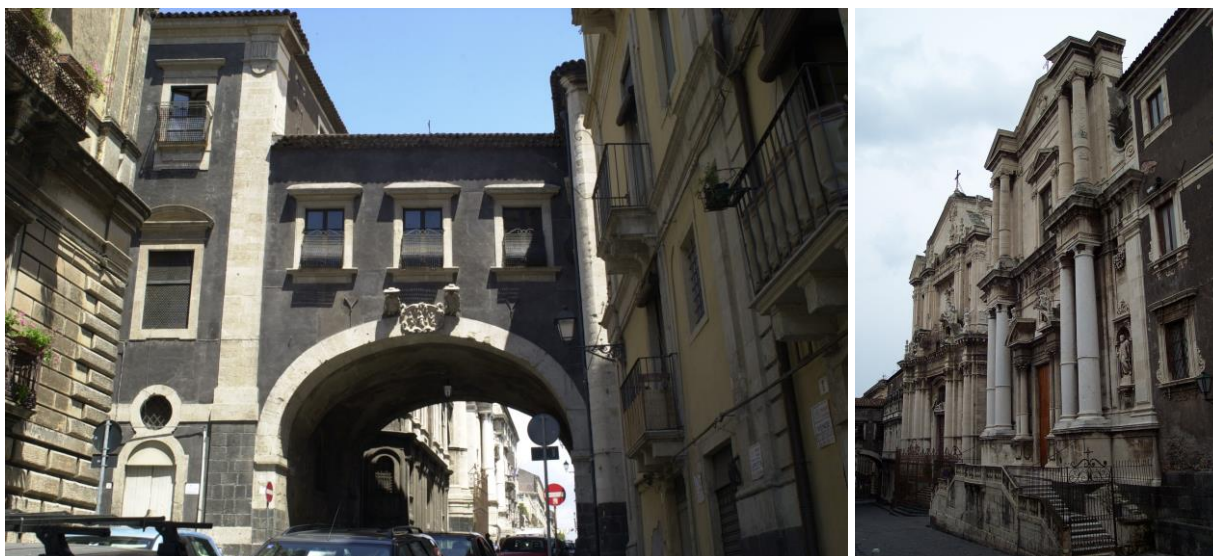
Sappiamo da un documento relativo a una seduta consiliare del 18 aprile 1693, presieduta dal Vicario Generale Duca di Camastra e altri, che venne deciso con voto unanime il raddrizzamento e l'allargamento fino a otto canne della via Lanza [Barbera 1998].

Il tentativo fu quello di creare un nuovo centro cittadino, la difficoltà era data dalla notevole differenza di quota della collina di Montevergine.

La via Lanza cominciava in prossimità delle mura del bastione San Michele, dove appositamente fu aperta una porta, che riportò il nome della strada, e collegava il piano della Sigona, oggi Piazza Manganelli, con il piano di San Nicolò, coincidente con l'attuale piazza Dante, antistante il Monastero dei Benedettini. Dalla parte del piano della Sigona, dove si fermava ai tempi del Camastra, la via Lanza fu prolungata fino al mare, intorno alla metà del Settecento, con l'avvento della dominazione borbonica. Non furono rispettate le dimensioni imposte dal Camastra ma del resto non era presente un vero piano regolatore.

Nel progetto originario del Camastra erano state pensate due vie che incrociavano trasversalmente la via Lanza: la strada Schioppetteri e la via dei Crociferi. La strada Schioppetteri, oggi via Manzoni, nel preesistente tracciato medievale si estendeva dalla via Argentieri (l'attuale via Vittorio Emanuele) fino al piano dei Triscini, coincidente pressappoco con gli attuali Quattrocanti. La via Manzoni era chiamata prima del terremoto strada della fera o dell'ospedale o del Collegio mentre l'ospedale era quello di Palazzo Tezzano sulla Piazza Stesicoro; questa strada si fermava dal lato nord davanti ai resti dell'anfiteatro romano. Il Camastra aveva evitato di colmare l'anfiteatro romano facendoci passare sopra la via Uzeda e alcuni studiosi ritengono che fu questo il motivo per cui la nuova strada non fu indirizzata esattamente sul cratere principale del vulcano.

L'altra strada prevista su questo lato della via Lanza era l'attuale via dei Crociferi, che avrebbe raggiunto la strada di San Francesco, l'attuale via Vittorio Emanuele. Così come la via Uzeda fu l'espressione della classe aristocratica e borghese di Catania, la via dei Crociferi fu il simbolo della potenza delle organizzazioni ecclesiastiche del Settecento [Boscarino 1966]. La strada concentra in una sequenza di altissimo livello una serie di edifici religiosi, chiese e monasteri. La sede stradale non ha una sezione costante, né gli edifici che vi prospettano sono sempre ugualmente allineati.



*Figg. 3-4: via dei Crociferi: l'arco del convento delle suore di San Benedetto, le chiese di San Francesco Borgia e di San Benedetto.*

Le fabbriche costruite nell'arco di 150 anni, ci confermano come l'architettura del passato riuscisse a realizzare un disegno urbano organico, unendo a opere di alto valore estetico figurativo altre più modeste o talvolta, di nessun valore, che però unitamente alle prime riescono a creare, e a conservare nel tempo, il fascino di una strada.

Nel primo tratto, quello a sud che inizia dalla piazza San Francesco, e poi prosegue con l'arco di San Benedetto fino a via di San Giuliano, si affacciano il convento e la chiesa di San Francesco d'Assisi, sul lato opposto quelli di San Benedetto, quindi San Francesco Borgia o dei Gesuiti, ancora sul primo lato la chiesa e il convento di San Giuliano, quest'ultima opera del Vaccarini, con un prospetto curvilineo.

Nel secondo tratto di strada, a nord della via di San Giuliano il già citato convento e la chiesa dei padri Crociferi, in posizione arretrata rispetto alla linea stradale per via dell'ampio sagrato. L'aspetto scenografico della strada, resa omogenea dai colori delle facciate degli edifici e dalle ampie ringhiere che raccordano le scalinate delle chiese al piano stradale, ha in tempi recenti, richiamato l'attenzione di artisti. In essa trovarono e trovano il loro scenario le più solenni feste e cerimonie religiose cittadine.

### **3. Il Sistema dei conventi**

Il convento di San Francesco d'Assisi all'Immacolata. Risalgono al 1566 le notizie relative all'acquisto, di un tenimento di case nella contrada di S. Francesco, confinante con l'orto della chiesa. Il violento terremoto del 1693 non risparmiò il convento, facendo precipitare nel chiostro inferiore un quarto dell'intero dormitorio e distruggendo il complesso francescano. Nel 1694 il processo di riedificazione del complesso era già iniziato e proseguì con alterne vicende negli anni successivi. Con molta probabilità l'isolato nella sua configurazione pre-terremoto, doveva estendersi per un'ampiezza maggiore di quella attuale mentre la posizione della chiesa precedente era ruotata.

Nel 1713, prende avvio la ricostruzione della chiesa. Il primo disegno fu probabilmente di Alonzo di Benedetto, mentre Antonio Battaglia continuò l'opera fino al 1733, e gli si può

GIUSEPPE DI GREGORIO

probabilmente attribuire il prospetto di levante del convento. Nel 1736 iniziarono gli scavi per la realizzazione delle fondazioni della nuova chiesa. Sappiamo che è dell'aprile del 1761 il contratto per la realizzazione della facciata, del cornicione della chiesa, per il disegno della porta dell'anti-sacrestia e di quella della cappella del SS. Crocifisso. Il terremoto del 1818 danneggiò la cupola in costruzione, che si dovette così demolire.

Nel 1859 una parte del convento venne utilizzata dal Comando delle Armi della Real Piazza di Catania come sala di convalescenza reggimentale, poi utilizzato come ufficio di questura e caserma, e tra il 1877 e il 1940, fu sede della conservatoria, del comando della Guardia di Finanza, infine della Corte d'Assise [Rasà Napoli 1984].

La chiesa è situata in posizione sopraelevata su una gradinata in pietra lavica conclusa da un cancello e da balaustre con quattro pilastri che reggono delle statue (le statue, da sud a nord, rappresentano San Giuseppe da Copertino, Santa Chiara d'Assisi, Sant'Agata e San Bonaventura). La fabbrica ecclesiastica domina la piazza, segnando al tempo stesso anche la conclusione della via Crociferi, superando l'arco di S. Benedetto.

La facciata è realizzata in pietra calcarea, ha due torri ai lati che la slanciano verso l'alto, realizzate nel Settecento mentre la scalinata posta di fronte all'ingresso risale al 1850 circa. Nel frontone sono scolpite le insegne di San Francesco e sulla cuspide si trovano altre figure, poste attorno alla croce di ferro.

All'interno della chiesa, divisa in tre navate, si trovano diverse opere d'arte. Tra le opere ricordiamo la copia di un'opera di Raffaello *Lo Spasimo di Sicilia*, *Lo Sposalizio della Vergine* del Settecento di Gramignani Arezzi, *S. Francesco che riceve le stimmate* del Guarnaccia (1770), *La Salita al Calvario* di Jacopo Vignero (1541) che fu recuperata dalle rovine del terremoto del 1693, una tavola quattrocentesca di pittore ignoto raffigurante S. Antonio e opere del palermitano Bagnasco (XVIII sec.), di Zacco (1786 - 1843), Rapisardi (1799 -1859), Liotta (1850 - 1912) unitamente a un affresco di Battaglia (1701 -1788). Nell'abside si trova un coro con trentasei stalli, un grande dipinto murale, l'altare maggiore e due tribune. Percorrendo la navata meridionale si osservano quattro altari marmorei, mentre lungo la navata settentrionale si trovano cinque altari, di cui uno in legno.

Il convento risulta composto da un complesso edilizio a due piani con un chiostro, le comunicazioni verticali fra un piano e l'altro sono garantite da scale collocate agli incroci del corpo di fabbrica. Il chiostro, determinato dal corpo di fabbrica conventuale, disposto lungo il perimetro dell'isolato, ha forma pressoché rettangolare [Barbera 1998].

Il convento di San Benedetto, è collocato nel primo tratto, quello che va dall'arco di San Benedetto alla via di Sangiuliano, si affaccia sulla sinistra, senza rispettare l'allineamento della strada, e secondo alcuni storici il complesso fu iniziato sotto il governo della Badessa Ignazia Asmundo.

Il precedente convento risaliva al 1355 allorché le suore si insediarono nelle case del conte Adrianio di Adornò, site in un'area dell'antica città romana limitrofa alla chiesa dei Gesuiti. Era del 1684 la costruzione della cappella del Crocifisso, ma sappiamo che in occasione del terremoto il monastero crollò, e già nel luglio del 1693 si cominciò a ricostruire a opera del maestro Longobardo, vecchio architetto scampato al terremoto. Nel 1702 la Badessa fece costruire il parlatorio, e la fabbrica della sepoltura, comprando numerosi terreni e fabbriche diroccate intorno e di fronte al complesso religioso. Tra il 1771 e il 1777, si continuarono i lavori del monastero sotto la direzione dell'architetto Francesco Battaglia. Dal 1795 al 1798 è protagonista l'architetto Antonio Battaglia, che rifece le decorazioni per adattare al gusto neoclassico ricoprendo gli affreschi barocchi.

Nel 1866 il monastero fu soppresso, finché il cardinale Giuseppe Franciscanova nel 1908 lo riscattò [Barbera 1998].

Il convento dei padri Gesuiti, ha una particolare organizzazione tipologica. Le necessità dell'impianto, ricostruito dopo il terremoto, sono dovute da una parte all'esigenza di ripristinare in tempi brevi l'antico collegio secondo uno schema distributivo noto e sperimentato, dall'altra alla relativa opulenza della compagnia del Gesù. L'accelerazione sarebbe stata fornita anche dalla permanenza di alcune elementi strutturali della chiesa e probabilmente del chiostro principale del precedente impianto. Nella riedificazione, il cortile dell'*area scholarum* fu scandito dal portico, a due piani, per inserire l'indispensabile l'elemento di distribuzione delle numerose *scholae* e degli oratori. La scelta probabilmente riconducibile ad Angelo Italia si rifà a un'idea distributiva, che è caratteristica del *modo nostro*, e ha diversi confronti nell'architettura gesuitica.

Alcuni autori ritengono che lo schema tipologico faccia riferimento a un progetto predisposto da N. Masuccio per il Collegio Primario dei Gesuiti a Messina. L'analogia sarebbe nel parallelismo tra l'asse longitudinale della chiesa e un organismo a tre corti inserito in un trapezio.

Il Collegio realizzato a Catania, rispetto a quello di Messina, presenta una quarta corte oltre le tre canoniche (*area collegii*, *area scholarum*, *rustica*).

L'organizzazione distributiva interna del collegio è difficile da interpretare a causa dei numerosi cambiamenti funzionali a cui è stato sottoposto nel tempo. Nel 1779 viene trasformato in "casa di educazione della bassa gente", nel 1834 in "Reale Ospizio di Beneficenza per le Province di Catania e Noto" mentre nel secondo dopo guerra è adibito a sede dell'Istituto d'Arte [Dato-Pagnano 1991].

Il convento di San Giuliano è collocato sul lato est di Via Crociferi, in continuità con il Palazzo Zappalà. Elemento di pregio all'interno è lo straordinario cortile, con la tradizionale alternanza del bianco e nero. La chiesa annessa è a unica navata ellittica, con facciata curvilinea, sottolineata e accompagnata dalla cancellata.

È attribuita al Vaccarini, che l'avrebbe realizzata tra il 1739 e il 1751 [Magnano di San Lio 2010]. Il prospetto, concavo al centro, è coronato all'altezza del secondo ordine della facciata da una loggia e sopra il portale d'ingresso poggiano due statue femminili allegoriche.

All'esterno una cancellata, che la raccorda alla via, e il breve sagrato decorato con ciottolato nero e bianco. In alto, la cupola racchiusa in un loggiato poligonale che ricorda quello della chiesa di S. Chiara. L'impianto si basa sull'ottagono centrale, in cui trovano posto le ampie cappelle, gli altari e in cui sono racchiuse importanti opere d'arte.

San Camillo dei Padri Crociferi. Il tempio è dedicato al patrono degli ospedali e degli infermi, e fin dall'inizio fu affidato ai suoi seguaci: i padri crocifissi. Le vicende che portano alla sua costruzione iniziano all'indomani del terremoto: nel 1696 padre Rinaldo Piccolomini d'Aragona dei padri Crociferi dichiara di aver ricevuto dal Vescovo Andrea Reggio 300 onze in monete d'argento per costruire il convento. La realizzazione si deve al vescovo monsignor Pietro Galletti tra il 1735 e il 1737 su disegno di padre Domenico Antonio La Barbera, messinese, che diresse la prima parte dei lavori, poi ultimati da padre Vincenzo Caffarelli.

Bisognerà aspettare il 1770 perché la chiesa venga rifinita con stucchi e ornamenti. I lavori di costruzione del convento, invece, iniziano nel 1777, e sono attribuiti a Francesco Battaglia, a cui l'ordine religioso aveva affidato il completamento della chiesa.



GIUSEPPE DI GREGORIO

Altre notizie risalgono al 1859, anno in cui la casa religiosa è provvisoriamente “l'ospedale di convalescenza della guarnigione militare di Catania”. Nel 1876 l'edificio cambia nuovamente la sua funzione e ospita la Pretura Urbana. Infine nel 1878 l'Università chiede al Comune la cessione dell'area del fabbricato dell'ex convento per costruirvi la scuola di chimica e l'osservatorio meteorologico [Barbera 1998].

In posizione arretrata rispetto alla linea stradale per via dell'ampio sagrato, ha una larga gradinata di pietra calcare, come tutto il suo prospetto esposto a oriente.

La facciata ha una statua di San Camillo (a cui la chiesa è dedicata) posta dentro il “nicchione” centrale. Le altre due nicchie laterali sono vuote, completano la facciata due obelischi o guglie, con globi sovrapposti, e una croce di pietra calcare.

L'altro prospetto, esposto a est, i cui completamenti vengono attribuiti a Francesco Battaglia a partire dal secondo ordine, è realizzato in pietra calcare, tripartita mediante bugnati laterali.

L'interno della chiesa è a pianta centrale di forma quasi ovale con quattro altari leggermente incassati disposti sugli assi diagonali, mentre sull'asse longitudinale, che è il maggiore, sono localizzati da un lato l'ampio presbiterio e dall'altro il vano di ingresso principale sulla Via Crociferi. Sull'asse trasversale vi sono gli ingressi secondari: quello attualmente esistente sulla via S. Elena e quello chiuso posteriormente al 1870. L'interno, magnifico spazio architettonico barocco, viene attribuito a G. Palazzotto e a G.B. Vaccarini.

## **Conclusioni**

Complessivamente l'intero sistema dei conventi che prospettano su questa strada presenta delle norme non scritte ma facilmente riconoscibili. Ogni convento e ogni chiesa non potevano essere fronteggiati da un altro edificio religioso, quasi che lo spazio sulla strada fosse esclusivo. In pratica vi è una scacchiera ideale: a un isolato occupato da un edificio di culto, viene fronteggiato un isolato occupato da edifici abitativi. Anche sulle strade laterali, ovvero quelle secondarie, vi era una privacy e ogni convento non poteva essere fronteggiato da un altro convento. La vicinanza dei conventi delle suore di San Benedetto e dei padri Gesuiti è filtrata lungo la via San Benedetto dai prospetti laterali delle due chiese. Che il rapporto reciproco degli spazi antistanti fosse un problema sentito, lo sappiamo dal fatto che nel 1735 venne risolta una polemica tra il convento di San Francesco e il monastero di San Benedetto, per cui al convento venne concesso di costruire un dormitorio lungo il lato nord dell'isolato, a patto che l'altezza di colmo non superasse il parapetto delle finestre del monastero poste a sud [Barbera 1998]. Esaminando l'intera strada risulta evidente che non sarebbe stato possibile inserire un ulteriore impianto religioso. Per cui non è lontano dal vero che i protagonisti della ricostruzione di questa strada furono gli ordini religiosi.

Gli eventi catastrofici nella storia segnano la perdita dell'identità della società. Nel 1693 il sisma che colpisce Catania segna l'azzeramento dei riferimenti storico-culturali, la cancellazione dei luoghi della memoria. La distruzione delle precedenti stratificazioni sociali di arte e architettura è inevitabile e della precedente città resta ben poco. La città nuova riparte con architetture i cui caratteri tecnici e formali risentono del ricordo del sisma.

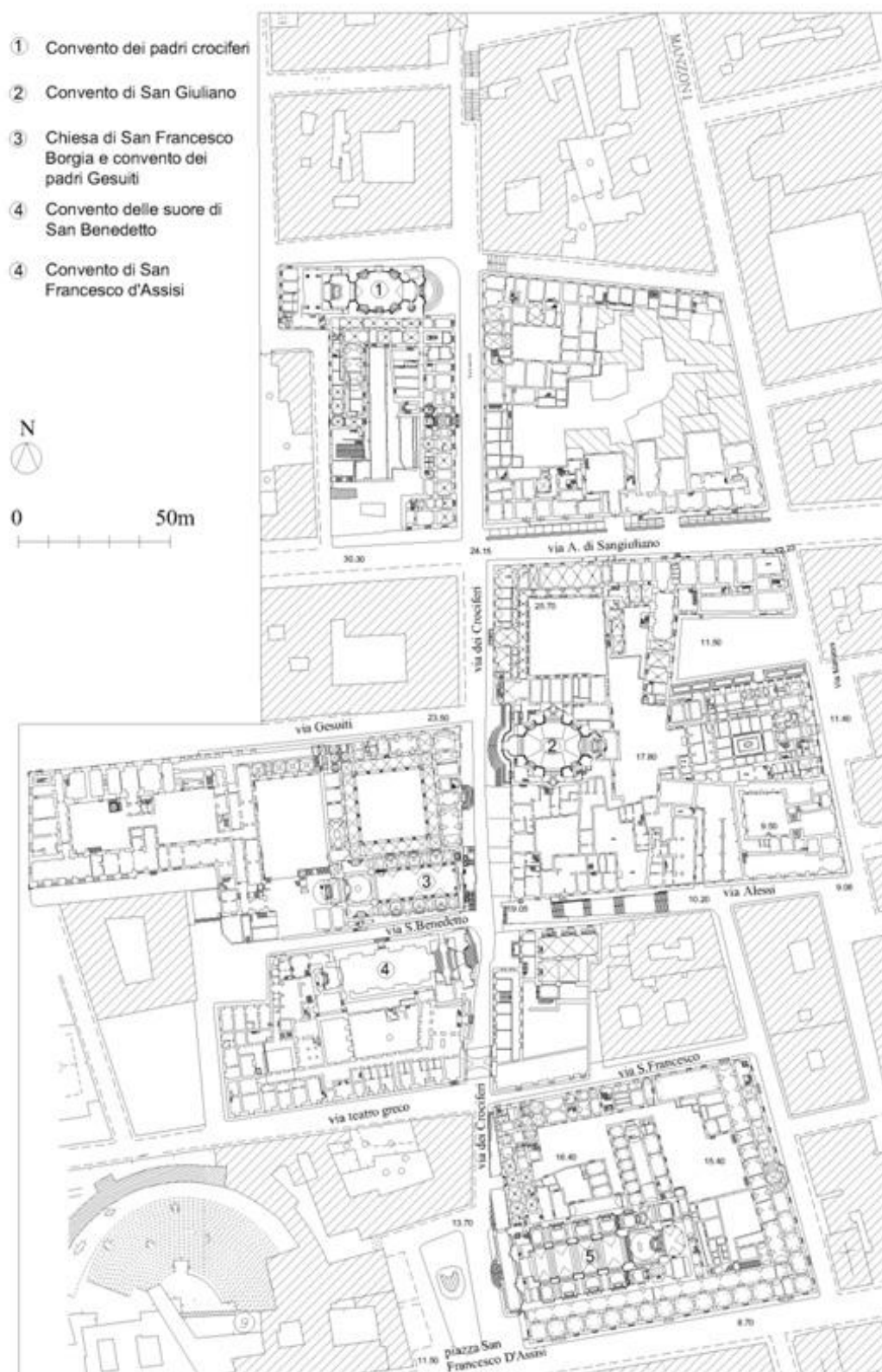


Fig. 5: via dei Crociferi: planimetria con le piante dei cinque conventi di San Francesco, di San Benedetto, dei Gesuiti, di San Giuliano e dei padri Crociferi.

GIUSEPPE DI GREGORIO

Le discipline del Rilievo e della Rappresentazione offrono gli strumenti critico-operativi per studiare e governare opportune politiche di prevenzione e salvaguardia attraverso la documentazione e la preservazione della memoria figurativa delle architetture e degli spazi urbani danneggiati o cancellati da catastrofi naturali. Attraverso una campagna di rilievi a scala architettonica si è risaliti al disegno a scala urbana degli isolati che fronteggiano la storica via dei Crociferi e si è quindi studiato il sistema degli impianti conventuali. Nel presente lavoro si sono dati i primi risultati del sistema con cui sono state organizzate le architetture conventuali e il loro rapporto con lo spazio costruito.

### Bibliografia

- ARCHIVIO DI STATO DI CATANIA (1994). *Orribilis terremotus eventus in die 11 ianuarii 1693*. Ministero BB.CC. Ufficio Centrale per i beni archivistici Archivio di Stato di Catania.
- BARBERA, S. (1992). *Tipi edilizi minori del centro storico di Catania*. Roma: Gangemi Editore.
- Recuperare Catania* (1998). A cura di BARBERA, S. Roma: Gangemi Editore.
- BRANCIFORTI, M. G. La Rosa, V. (1983). *Tra lava e mare. Contributi Archaologia di Catania*. Catania: Le Nove Muse Editrice.
- BOSCARINO, S. (1966). *Vicende Urbanistiche di Catania*. Catania: Tipografia dell'Università, Edizioni Raphael.
- DATO, G. (1983). *La città di Catania. Forma e struttura 1693-1833*. Roma: Officina edizioni.
- DATO, G. PAGNANO, G. (1991). *L'architettura dei Gesuiti a Catania*. Catania. Istituto statale d'arte.
- DUFOUR, L. RAYMOND, H. (1992). *Catania rinascita di una città*. Milano: Domenico Sanfilippo Editore.
- GAIANI, M., MICOLI, L.L. (2005). A framework to build and visualize 3D models from real world data for historical architecture and archaeology as a base for a 3D information system. In *The reconstruction of Archaeological Landscapes through Digital Technologies*. A cura di FORTE, M. Oxford: Archaeopress publishers of British archaeological reports, pp. 103-125.
- MAGNANO DI SAN LIO, E. (2010). *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*. Siracusa: Lombardi Editori.
- MIGLIARI, R. (2004). Per una teoria del rilievo architettonico. In *Disegno come Modello*. A cura di MIGLIARI, R. Roma: Kappa, pp. 63-65.
- NOBILE, M.R. (1994). Prassi tipologica nella Sicilia del XVIII secolo: le chiese a pianta ovale del Val di Noto. In *Annali del barocco in Sicilia, Studi sulla ricostruzione del Val di Noto dopo il terremoto del 1693*. Roma: Edizioni Kappa, pp. 55-61.
- PAOLINO, F. (1995). *Architetture religiose a Messina e nel suo territorio fra Controriforma e Tardorinascimento*. Messina: Società Messinese di Storia Patria.
- RASA' NAPOLI, G. (1984). Guida alle chiese di Catania. Catania: Tringali Editore.
- RIZZI, V. (1992). *Il disegno e la città, considerazioni sull'architettura offesa*. Roma: Crescenzi Allendorf Editori.
- SPAMPINATO, M. (2001). *Piazza Mazzini: dal piano dell'Erba a Piazza S. Filippo, in Piazza Mazzini. Materiali sul restauro dei portici*. Catania: Giuseppe Maimone Editore, pp. 11-51.

## *La strada di Capodimonte. Percorsi interpretativi nell'iconografia della città* *The road of Capodimonte: interpretative paths in the iconography of the city*

**VALERIA PAGNINI**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The work is intended to analyze the construction of the road of Capodimonte through the contemporary iconographic sources. The images allow us to 'read' the territory as a result of various components: design, aesthetic, memorials. Each territory, in fact, is the result of different looks, which synchronously or over time have occurred, generating possible harmonies or showy inharmonies. It identifies in these terms a hypothesis of classification of illustrations, which collects both project documents that the images in more decisive descriptive value and aesthetics. The reading of the various types, illuminating the code to which they respond, can outline a procedural assumption of arrangement of illustrative material, while documenting a significant episode in the history of the city.*

### **Parole chiave**

Iconografia, corso Napoleone, Urbanistica del XIX secolo, Napoli

Iconography, corso Napoleone, 19th century City planning, Naples

### **Introduzione**

Il lavoro è volto ad analizzare la storia della costruzione della strada di Capodimonte attraverso la lettura e l'interpretazione delle coeve fonti iconografiche. In relazione a queste, se ne propone una classificazione concettuale che permette di sviluppare un nuovo metodo di indagine per lo studio storico delle trasformazioni urbane, che ne colga la dimensione materiale e immateriale, permettendoci di individuare i valori e gli aspetti significativi ai fini di un processo di conservazione e valorizzazione. Una tradizione da tempo consolidata, infatti, accompagna gli studi sulla città e le sue trasformazioni a un'analisi delle fonti iconografiche che però non distingue gli ambiti di appartenenza delle fonti stesse, riportando indifferentemente mappe catastali, cartografie storiche, documenti di progetto e vedute senza valutare approfonditamente i differenti codici che le contraddistinguono e le diverse circostanze entro cui vengono prodotte (committenza, strumenti di rilevazione, finalità del disegno ecc.). Le immagini ci permettono di „leggere“ il territorio come risultanza di varie componenti: progettuali, tecniche, topografiche, patrimoniali, estetiche, memoriali. Il territorio è, quindi, frutto di „sguardi“ diversi che nel tempo o sincronicamente si sono prodotti, generando possibili armonie o vistose disarmonie. Parte della memoria delle vicende storiche urbane è affidata, quindi, a queste rappresentazioni, che hanno il merito non solo di aver fissato nel tempo ciò che le diverse epoche hanno espresso, ma anche di porsi come „strumenti di dialogo“ tra la nostra e le passate generazioni. I documenti presenti negli archivi rappresentano, infatti, l'unico, rigoroso „filo storico“ della continuità e ci consentono di ricordare le ragioni delle scelte del passato e di fare tesoro del contesto nel quale ogni progetto si è concretizzato.

D'altra parte, ogni rappresentazione figurativa della città è riferibile a un doppio ordine di significato: da un lato è un documento storico che ci racconta e testimonia la trasformazione oggetto di studio, dall'altro denuncia il valore convenzionale dell'atto del rappresentare. Questi due dati espressi dall'immagine si appoggiano, inoltre, sulla scelta del metodo di rappresentazione, che, in quanto risultato di un pensiero scientifico o intuitivo, e quindi storicizzabile, trova nell'evoluzione del sapere geometrico il proprio specifico. «Al rapporto Disegno Urbano/Rappresentazione contribuiscono valenze culturali (la Storia), scientifiche (la Geometria), convenzionali (la Tecnica): insieme, esse restituiscono quell'idea di città divenuta disegno» [Zerlenga 1991, 116]. C'è poi da aggiungere a queste riflessioni la fondamentale distinzione „temporale” delle fonti: mentre le mappe sono per lo più espressive di una situazione consolidata, che può, a seconda dei casi, essere assunta per così dire *ex ante* o, viceversa, *ex post* rispetto alla trasformazione che si vuole studiare, i disegni di progetto possono testimoniare lo stato di fatto, le ipotesi di studio, la prefigurazione del risultato e l'andamento *in itinere* dei lavori, nonché i problemi e le idee sottesi ai diversi interventi. Al contrario, le vedute prospettiche che rappresentano il territorio sono più fortemente condizionate dalla soggettività del punto di vista, tanto da poter, in certi casi, essere assunte a segno della fortuna critica dei luoghi, nonché a contributo alla creazione di una visione collettiva del paesaggio in esame. Non solo: ogni metodo di rappresentazione è evidentemente subordinato alle finalità del disegno, alle richieste della committenza che il progettista deve „convincere”, al gusto degli acquirenti dell'incisione o della *gouache*, alla opportunità di fissare sulla carta gli elementi del territorio che lo studioso/disegnatore vuole ricordare, alla necessità di fornire gli elementi metrici e tecnici utili alla corretta realizzazione e così via.

Il caso del corso Napoleone appare, ai fini di questa ricerca, particolarmente ricco di spunti di riflessione, trattandosi della storia della costruzione non di un singolo fenomeno edilizio, ma di un'importante porzione di città, che riassume nel suo racconto la narrazione della messa a punto di tante soluzioni progettuali in risposta a notevoli problemi urbani, affrontati di volta in volta attraverso l'adozione di altrettanti e differenti „sguardi”. Il progetto della nuova strada mise in luce, infatti, numerose questioni progettuali, che spaziavano dalle riflessioni sulle problematiche connesse all'unione di due parti urbane storicamente segnate da destinazioni molto diverse – il borgo antico e la zona esterna alle mura – alle difficoltà tecniche legate al forte dislivello altimetrico che caratterizzava l'area della Sanità, alla volontà del tutto nuova e tipica di questo periodo di progettare la nuova arteria di collegamento come una sequenza di inedite e „pittoresche” vedute. Quest'ultimo impegno apre, infine, una doverosa riflessione sulla presenza – o meno – di una visione „paesaggistica” documentata dalle immagini che raccontano la vicenda del corso Napoleone. Una questione certamente non sempre presente nell'analisi delle fonti iconografiche solitamente condotta, ma che appare fondante nell'interpretazione esegetica di questi documenti, trattandosi di un fenomeno culturale che si diffonde compiutamente proprio nel periodo – prima metà dell'Ottocento – in cui operarono gli ingegneri e gli architetti della nuova strada di Capodimonte.

## **1. La cartografia storica: il disegno urbano come problema di conoscenza e governo della realtà**

L'intervento dei Napoleonidi stabilisce per l'area in esame l'inizio di forti trasformazioni urbane. La costruzione del corso Napoleone si ispirava a un'idea di progetto che, non



pienamente sensibile rispetto al tessuto insediativo preesistente, disegnava un sistema di assi volto a incidere profondamente su di esso. Si promuoveva una forte dilatazione della città verso il territorio circostante, attraverso l'apertura di lunghe reti viarie che permettessero di superare i limiti naturali alla crescita urbana, e i cui assi prospettici tendevano all'infinito, secondo una logica progettuale tipica della cultura del tempo e che la critica contemporanea definisce *cattura dell'infinito*. Napoli era stata nel secolo precedente una delle tre più grandi città d'Europa per lo spessore culturale, anche in architettura per lo straordinario fascino delle costruzioni e le elaborazioni teoretiche. Alla discussione teorica sui principi basilari dell'architettura si era affiancato un non meno vivace confronto di idee sugli strumenti e le tecniche di rilevamento scientifico della città e sulle sue possibili modificazioni. Il progetto di un generale ridisegno dell'assetto viario non rappresentò, quindi, solo il riscontro di quel radicale rinnovamento che si intendeva attuare nella città partenopea, ma piuttosto il frutto della graduale e piena acquisizione da parte dei Murat delle problematiche urbane e delle soluzioni per esse approntate in passato.

In questo contesto, il prolungamento di via Santa Teresa degli Scalzi nel corso Napoleone avrebbe individuato una delle principali direzioni di espansione della città, collegando direttamente il centro antico con la Reggia di Capodimonte. Trascurando il disegno originario del borgo e, soprattutto, la presenza delle chiese e dei chiostri, espressioni del soppresso potere religioso, la nuova strada avrebbe, quindi, inaugurato una nuova visione della città che rendeva prioritari i criteri di funzionalità e rappresentatività dell'assetto urbano.

Come è noto, al momento della progettazione e del disegno del ponte della Sanità, i documenti a disposizione che riportano le trasformazioni dell'ultimo quarto del XVIII secolo sono le planimetrie del Marchese (i dodici quartieri della città rilevati nel 1804) e quelle precedenti del Rizzi Zannoni (1790) e del duca di Noja (1775). La mappa del duca di Noja, così come il *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* – edito nel 1789 – di Vincenzo Ruffo, possono essere considerati ideali premesse concettuali delle trasformazioni urbane operate in epoca Murat. In particolare, la celebre mappa avrebbe rappresentato non solo uno straordinario strumento di analisi scientifica della fenomenologia urbana, ma anche la base rigorosa e graficamente raffinatissima per l'elaborazione dei progetti di modificazione della città.

La stesura di questo documento segnò, infatti, l'abbandono della maniera „vedutistica“ di rappresentare il territorio, e l'affermazione di un nuovo sistema di rilevamento topografico e scientificamente individuato, eseguito con «l'ingegnosissimo metodo della Tavoletta, e del Livello» [Carafa 1750]. La mappa «introduce a Napoli quel senso scientifico di intendere la rappresentazione da un punto di vista posto all'infinito [...], mira alla ricerca di un valore geo-metrico della rappresentazione, sorretto dall'individuazione di un preciso codice convenzionale. [...] Il fine dell'operazione topografica del Carafa non è dunque di rilevare per restituire l'immagine della città quale essa è, cioè di trasporre sulla carta la *Napoli capitale* secondo quel criterio descrittivo che fino ad allora aveva guidato la rappresentazione della città, ma di proporre il rilievo geometrico come potenzialità progettuale, ossia di conoscere per trasformare: il rilievo urbano, non più *ritratto*, diviene pratica operativa, tale da permettere “d'azar la mente a pensieri nobili, e generosi”» [Zerlenga 1991, 119-120]. Come ha rilevato Raffaele Miccio (in un approfondito studio sulle tipologie dell'impianto urbanistico e dei modelli edilizi di quest'area), la planimetria mostra una situazione di poco mutata rispetto alle vedute seicentesche: si confermano i modelli insediativi, che risultano ulteriormente addensati, e molte aree – per lo più giardini

e orti di pertinenza di complessi religiosi e abitazioni nobiliari extraurbane – restano ancora inedificate. Si distinguono nettamente sia i percorsi fluviali originari (le imbrecciate) che le strade di lottizzazione (le vicinali), e appare ormai conformata la piazza della Sanità, che si apre davanti alla chiesa omonima; infine, i tre poli di S. Gennaro dei Poveri, S. Vincenzo e S. Maria della Vita definiscono e chiudono la valle della Sanità, oltre la quale si dispiegano le campagne collinari puntellate dai casali [Miccio 1991, 129-137].

La prima rappresentazione cartografica che testimonia il nuovo assetto dell'area è l'aggiornamento del 1813 delle *piante dei dodici Quartieri della Città di Napoli* redatte da Luigi Marchese. Le tavole, che inaugurarono un modello di rappresentazione della città destinato ad essere riproposto in più esemplari per circa un secolo, trovano motivazione nel contesto storico di appartenenza. Si trattava, infatti, di un momento di straordinario rinnovamento politico e amministrativo prima che urbano, tale da richiedere l'elaborazione di una cartografia che rappresentasse la città non più per intero, ma per quartieri – ossia secondo le dodici sezioni fissate dalla Prammatica del 6 gennaio 1779 – ognuna delle quali controllata da un ufficiale di Polizia. Le finalità di questa nuova cartografia sono quindi ascrivibili a fondamentali ragioni amministrative e di controllo, mentre a livello tecnico si conferma la volontà inaugurata dal Carafa di rilevare in maniera scientifica il territorio, attraverso rigorose operazioni geodetiche e di livellazione, e facendo ricorso a un intelligente e astratto uso del colore, funzionale alla lettura della tavola perché distingue ogni quartiere rappresentato con una tinta diversa. Sul piano dei contenuti, il disegno testimonia per la prima volta che quello che un tempo era un percorso tortuoso, abbarbicato lungo le pendici del colle di Capodimonte, è stato sostituito da un poderoso asse viario, che, partendo dall'angolo dei Regi Studi, collega il centro antico con la Reggia scavalcando il vallone della Sanità.

## 2. Il corso Napoleone nei disegni di progetto

Come rileva Vincenza Santacroce nel suo imprescindibile lavoro (*Contributo alla storia delle trasformazioni dell'area: regesto di fonti d'archivio dal 1710 al 1840*), il primo documento che attesta la volontà di realizzare il nuovo percorso risale a circa trent'anni prima rispetto alla data generalmente indicata dalla storiografia sul tema, anche se l'idea sottesa alla sua costruzione non era quella di collegare più nuclei urbani e stabilire nuove direttrici di espansione, ma, più semplicemente, quella di dotare di un più decoroso accesso la Reggia di Capodimonte. Sin dalla costruzione del sito reale, infatti, si era posto il problema di realizzare una strada di collegamento più comoda rispetto alla salita dei Cristallini. Un progetto per la nuova arteria fu, quindi, presentato nel 1780 dal regio ingegnere Ignazio di Nardo<sup>1</sup>, ma la sua proposta, valutata solo dieci anni più tardi dall'ingegnere ordinario Gaetano Barba, venne giudicata negativamente, poiché tecnicamente inattuabile e poco conveniente sul piano economico.

La questione si pose nuovamente quando, nell'agosto del 1806, il generale Miot, Ministro della Guerra, fu incaricato di predisporre quanto necessario ai proponenti di Giuseppe Bonaparte, il quale prescriveva che la strada «Imbrecciata alla Sanità», oggi chiamata Discesa della Sanità, fosse messa in piano e resa rotabile, affinché giungendo alla strada «lava alla Sanità» incontrasse un ponte «per mezzo del quale possa comodamente continuarsi nell'ampiezza di 30 e 40 palmi sino alla piazza della nuova strada di Capodimonte»<sup>2</sup>. Un primo disegno fu elaborato da Gioacchino Avellino, il quale prevedeva la sistemazione della preesistente strada Santa Teresa, che doveva essere quadruplicata

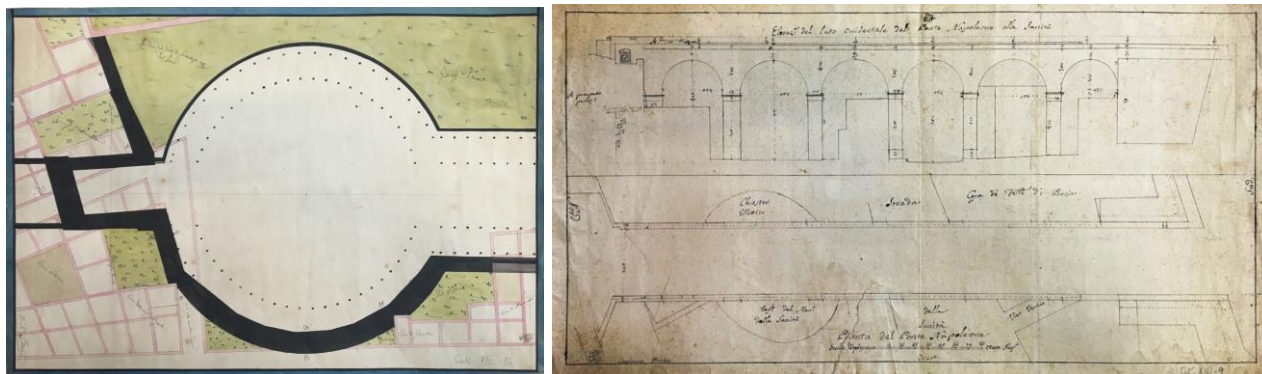


Fig. 1: N. Leandro, *Progetto dello spiazzo ellittico anteriore al ponte della Sanità*, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.O.3.1).

Fig. 2: C. Pirozzi, *Pianta e prospetto del ponte Napoleone alla Sanità*, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.G.2.4).

nella lunghezza e rettificata con una deviazione verso il cavone di San Gennaro dei Poveri. Il progetto, abbandonato – come si vedrà – a vantaggio di una radicale trasformazione dell'assetto viario, prospettava alcuni spunti di innegabile raffinatezza, quali la realizzazione nell'ultimo tratto dell'antico percorso di una grande piazza, in corrispondenza dell'attuale Tondo di Capodimonte, e la creazione di un passaggio in quota attraverso una cavità del monte a ovest della piazza stessa. Nel 1807 l'allora Ministro dell'Interno Zurlo chiese al Consiglio degli Edifici Civili di incaricare l'architetto Nicola Leandro del progetto relativo alla nuova strada: il disegno che fu approvato prevedeva la costruzione di una strada «in linea retta dal largo di S. Agostino degli Scalzi alla piazza della Strada nuova con un ponte di pietra in mezzo alla strada della Sanità»<sup>3</sup>. Si trattava, evidentemente, di un'idea di straordinaria avventatezza, che, con l'ausilio di una moderna trovata ingegneristica, mirava a superare dislivelli del suolo fino a quel tempo considerati proibitivi. Alle operazioni per la realizzazione del ponte fu riconosciuta un'assoluta priorità: data l'implicita complessità, l'ardita costruzione rese necessari non pochi accorgimenti, rivelandosi presto foriera di pesanti ripercussioni. Leandro si trovava, infatti, ad affrontare non poche problematiche progettuali, poiché doveva innestare il nuovo asse in un contesto fortemente consolidato: la costruzione del corso comprovava, evidentemente, la volontà di anteporre la razionalità ai vincoli del passato, e, pur di realizzare il lungo e rettilineo asse di collegamento, l'architetto non esitò ad adottare soluzioni di forte impatto (si pensi al taglio del chiostro ellittico del sottostante convento di Santa Maria della Sanità e all'abbassamento dell'antica strada di Santa Teresa), facendo del nuovo corso un elemento ordinatore della preesistente realtà urbana.

Queste osservazioni trovano conferma nei bei documenti di progetto di Nicola Leandro conservati oggi presso la Società Napoletana di Storia Patria. Il *Progetto dello spiazzo ellittico anteriore al ponte della Sanità* (fig. 1) raffigura a inchiostro nero marcato il disegno del nuovo slargo a partire dal quale il corso Napoleone scavalcava il vallone della Sanità attraverso il ponte omonimo: si individua la pianta del largo a doppia alberatura sovrapposta alle case e giardini preesistenti, raffigurati in rosa e in verde. Nella *Pianta e prospetto del ponte Napoleone alla Sanità* (fig. 2) si misurano, invece, le altezze, le distanze e tutti i livelli di quota differenti tra le preesistenze e la nuova costruzione che svetta su di esse.

VALERIA PAGNINI



Fig. 3: N. Leandro, *Pianta geometrica del pian terreno del Convento, e Chiesa della Sanità*, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.L.1.1).

Fig. 4: N. Leandro (attr.), *Pianta topografica della grotta sotto la collina di Capodimonte a destra la piazza ellittica del Corso Napoleone*, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.G.2.5).

Come mette bene in evidenza Teresa Colletta, l'idea di realizzare lo spiazzo ellittico con una doppia fila di alberi trova motivazione nella volontà di qualificare architettonicamente il percorso urbano, lungo il quale «era possibile la sosta pedonale e con essa la vista dei quartieri dei borghi seicenteschi della Sanità e dei Vergini, con le loro specifiche emergenze architettoniche e monumentali» [Colletta 1987, all. A]. Si rispettava, così, quell'idea – voluta fortemente dal sovrano – di inserire le alberazioni lungo tutto il corso per «dare un effetto straordinario sin dal fondo della passeggiata».

Nella *Pianta geometrica del pian terreno del Convento, e Chiesa della Sanità* (fig. 3), nella quale si raffigurano planimetricamente l'antico monastero e l'attiguo convento con il chiostro e i giardini, l'indicazione con inchiostro nero marcato dei sei piloni del nuovo ponte è espressiva della totale indifferenza nei confronti delle conseguenti manomissioni operate sulla fabbrica di Fra<sup>n</sup>co Nuvolo, rilevata al solo fine di individuare la migliore localizzazione per i piloni della nuova costruzione.

Il tratto a valle del ponte presentava particolari problemi per la notevole pendenza che limitava fortemente la funzionalità della strada: per ovviare a questo inconveniente, Luigi Malesci ridisegnò la sezione longitudinale e ampliò quella trasversale, che venne quadruplicata. Questa operazione comportò notevoli conseguenze per il tessuto urbano preesistente: tagliò la continuità delle stradine di attraversamento, portò alla demolizione di numerosi edifici minori e al consolidamento delle rimanenti fabbriche di maggior pregio, spesso riconfigurate avendo assunto il ruolo di cortine viarie. Nel tratto che seguiva la salita, fino al ponte della Sanità, Nicola Leandro propose la realizzazione di botteghe per compensare l'abbassamento del suolo. Per superare la variazione di quota furono creati, quindi, nuovi volumi edilizi di altezza pari al dislivello, e che portavano una scala di raccordo tra la vecchia quota degli edifici e la nuova del piano stradale appena realizzato. Ancora problematiche di natura tecnica, legate alle notevoli differenze altimetriche e alla generale pendenza dell'antica strada, resero necessari importanti studi preliminari, come il rilevamento delle grotte che si trovavano al di sotto della collina di Capodimonte e il progetto di livellamento del terreno scosceso dell'antica salita, testimoniati dai tre disegni



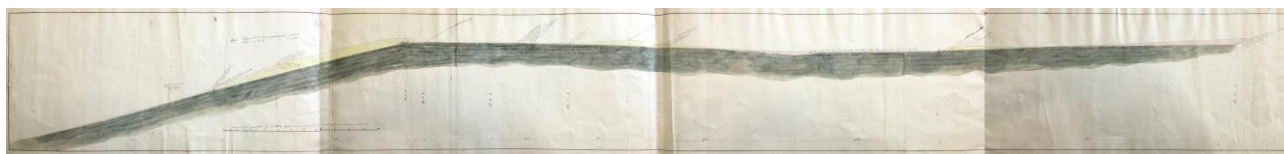


Fig. 5: N. Leandro, *Profilo altimetrico longitudinale per la costruzione del Corso Napoleone del ponte della Sanità a Napoli*, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.G.2.3).

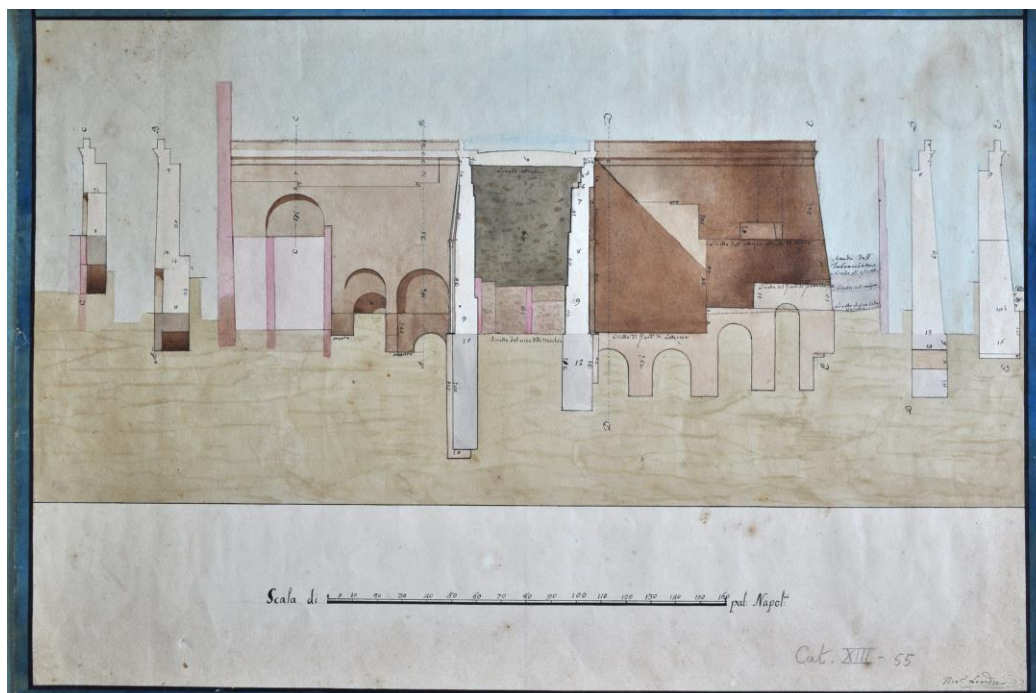


Fig. 6: N. Leandro, s. d. (Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Disegni, 6.0.3.2).

conservati presso la Società Napoletana di Storia Patria, che riporto. Nella *Pianta topografica della grotta sotto la collina di Capodimonte a destra la piazza ellittica del Corso Napoleone* (fig. 4) realizzata da Leandro si indicano le cave di tufo cui si doveva accedere dal nuovo percorso, con le diverse quote degli ambienti scavati e i relativi passaggi e altezze, come si legge nella dettagliata legenda trascritta a destra nel foglio. Quest'ultima riporta, ambiente per ambiente, tutti i lavori da eseguirsi, così da individuare convenientemente i nuovi ingressi e trovare le soluzioni progettuali per rinforzare il monte di tufo nel quale si erano venuti a creare dei vuoti per il taglio del materiale. Analogamente, il disegno *Profilo altimetrico longitudinale per la costruzione del Corso Napoleone del ponte della Sanità a Napoli* (fig. 5), realizzato a penna con linee di riferimento a matita (e tratteggi parziali in inchiostro rosso a correzione di una prima livellazione datata 1811), indica le linee di compensazione degli scavi e dei riporti e annota vari punti di riferimento relativi alle costruzioni esistenti lungo il percorso da livellare. Rappresenta, quindi, il progetto tecnico di realizzazione della strada, ed è un documento prezioso, finora inedito, per la comprensione delle modalità operative dei progettisti di questo periodo, poiché, evidenziando le diverse fasi di progettazione, dimostra le forti difficoltà che furono affrontate per la costruzione di questo importante asse viario.



VALERIA PAGNINI

### 3. Incisioni e gouaches: la nuova coscienza dei luoghi urbani

Dopo l'apertura della strada, il cantiere rimase attivo per qualche decennio, stimolando la partecipazione di insigni progettisti dell'epoca, che in quell'occasione avrebbero dato prova di un'inedita sensibilità paesistica, studiando la possibilità di creare nuove visuali panoramiche sul vallone e verso gli altri elementi del panorama partenopeo. L'estensione della città racchiusa dalle mura antiche all'intorno dei borghi e dei casali significò, infatti, l'apertura alle nuove componenti del paesaggio, che dilatavano l'identità morfologica dell'insieme, e ne rifondavano le gerarchie edilizie, legate ai nuovi caratteri „posizionali“ delle abitazioni. Si potrebbe osservare che con le vedute di paesaggio di questi anni si conquista visivamente una riunificazione simbolica delle distinte parti della città, valorizzando e portando in piena luce una nuova modalità progettuale che si commisura alla grande scala del paesaggio urbano, rinnovato nel rapporto tra artificio e natura. Si conferma in questa storia la scoperta, tutta ottocentesca, della possibilità di trattare e progettare la nascente metropoli come un paesaggio, affidando agli elementi naturali la funzione di abbellimento e di mediazione dei contrasti emergenti. In questo contesto, il corso Napoleone interviene sul tessuto antico come un nuovo elemento ordinatore, «incidendone letteralmente lo stratificato tessuto (la trincea) o sovrapponendosi materialmente (il ponte) ai suoi elementi, costretti a raccordarsi ad esso dall'alto (la chiesa di S. Teresa) o a riaffiorare dal basso (la cupola della chiesa della Sanità). [...] Come testimoniano le numerose vedute di Capodimonte, il rettilineo stradone, accompagnato da un doppio filare di alberi, che prosegue nella lunga prospettiva di via Toledo fino al mare, costituisce una direttrice per una nuova, significativa immagine della città» [Di Caterina-Lenza 1987, 211].



Fig. 7: R. Müller, *Veduta di Napoli dalla Villa Ruffo a Capodimonte*. Litografia. (D. Cuciniello, L. Bianchi, *Viaggio pittorico del Regno delle Due Sicilie*, Napoli 1829).

Fig. 8: L. Bianchi, *Veduta di Capodimonte dal Ponte della Sanità*, 1824 (Napoli, Biblioteca Nazionale).

In questi termini, le immagini pittoresche sono funzionali a una ricostruzione visiva di questo nuovo paesaggio, che altrimenti apparirebbe inevitabilmente lacerato, a causa proprio di quel ponte che voleva collegare due sezioni della città ma, di fatto, ne aveva alterato profondamente i rapporti originari. Inizia tardi la fortuna della ripresa della città dall'alto della collina di Capodimonte, aperta in più scorci pittoreschi su ampi panorami della



Fig. 9: L. S. Gentile, *Veduta della nuova strada di Capodimonte*, s. d. Napoli, collezione privata (C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del sette e ottocento, a cura di D. M. Pagano, Electa Napoli 2002).

Fig. 10: F. Salathé, *Veduta di Napoli da Capodimonte* (s. d.). Napoli, collezione privata. (M. Malangone, *Architettura e urbanistica dell'età di Murat. Napoli e le province del regno*, Electa Napoli 2006).

città e del suo golfo, anche sulla scorta dell'impulso dato dai nuovi interventi paesistici che interessarono la collina. In questa sede se ne riportano solo alcuni esempi, tra i più significativi.

Queste rappresentazioni, come nel caso della *Veduta di Napoli dalla Villa Ruffo a Capodimonte* (fig. 7), la *Veduta della nuova strada di Capodimonte* (fig. 9) e la *Veduta di Napoli da Capodimonte* (fig. 10), rivelano una forte attenzione al dato topografico, peraltro coerenti con il modello geometrico sotteso all'immagine pittoresca studiato da Franco Farinelli: «ogni brano del paesaggio pittoresco [...] viene a dipendere, nel suo rapporto con il reale, dalla preliminare rispondenza ad una totalizzante raffigurazione spaziale che [...] funziona da struttura nascosta e da intima meta, come una specie di "anima metallica" che ne sorregge le fragili e ornate volute, e che assegna ad ogni singola immagine la stabile e precisa collocazione nel complesso. [È dall'immagine pittoresca] che nasce quel modello di percezione e comprensione della faccia della Terra che chiamiamo paesaggio» [Farinelli 2007, 136-138].

## Conclusioni

La raccolta e classificazione delle fonti iconografiche, intese come distinti, ma fortemente correlati, „sguardi“ sul territorio contribuisce a ricostruire e, soprattutto, a mettere in prospettiva la storia delle trasformazioni urbane. In questo senso, il ruolo delle immagini di progetto è chiaro: il progetto, infatti, si confronta con i problemi della realtà materiale, e si identifica in un doppio registro narrativo, raccontando al contempo le motivazioni sottese alle scelte progettuali e le problematiche che ne hanno accompagnato lo sviluppo. Evidentemente, l'analisi storica di questo repertorio iconografico consente di mettere in evidenza gli elementi architettonici da conservare e valorizzare nell'ambito di un progetto di recupero. Analogamente, le immagini esornative, anche se non descrivono gli aspetti strutturali di una trasformazione urbana, possono rivelare le concezioni e i sentimenti che erano alla base dei disegni, e illuminare i caratteri permanenti del territorio da tutelare. Ragionare sul significato delle forme storiche, affondare nell'immaginario del tempo,

VALERIA PAGNINI

significa andare alla ricerca di una proiezione oltre le contingenze, dentro il necessario, mai compromissorio, rapporto con il passato.

Lungo questa linea di indagine, il caso della costruzione del Corso Napoleone è particolarmente significativo, poiché si trattò di un progetto urbano che si inseriva in un momento storico di forte innovazione, determinata dal cambiamento di paradigmi relativi a diversi ambiti: si andavano affermando nuovi metodi di rappresentazione topografica dei luoghi, nuovi sistemi di codificazione del linguaggio tecnico, elaborati per il Corpo degli Ingegneri di Ponti e Strade, appena istituito, e, infine, emergeva in quegli anni una nuova sensibilità paesistica. Alla luce di questi elementi, l'analisi critica e incrociata delle fonti iconografiche ci permette di cogliere la profonda interrelazione degli aspetti presi in esame, e di intuire la complessità degli scenari in cui si collocano le trasformazioni urbane.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (2002). *Napoli come icona*. In *C'era una volta Napoli. Itinerari meravigliosi nelle gouaches del Sette e Ottocento*. A cura di PAGANO, M.D. Napoli: Electa Napoli.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CARAFÀ, G. (1750). *Lettera ad un amico*. In *Cartografia della città di Napoli*. (1969). A cura di DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- COLLETTA, T. (1987). *I progetti per Napoli nella Collezione dei Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*. In *Le Città Immaginate. Un Viaggio in Italia. Nove Progetti per Nove Città*. Milano: Electa Mondadori.
- DE SETA, C. (1988). *Napoli*. Roma-Bari: Laterza.
- DE SETA, C. (1999). *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DI CATERINA, P., LENZA, C. (1987). *Corso Napoleone*. In *Le Città Immaginate. Un Viaggio in Italia. Nove Progetti per Nove Città*. Milano: Electa Mondadori.
- DORIA, G. (1943). *Le strade di Napoli*. Napoli: Ricciardi.
- FARINELLI, F. (2007). *L'invenzione della Terra*. Palermo: Sellerio.
- FINO, L. (1989). *Il vedutismo a Napoli nella grafica dal XVII al XIX secolo*. Napoli: Grimaldi & C.
- MALANGONE, M. (2006). *Architettura e urbanistica dell'età di Murat. Napoli e le province del regno*. Napoli: Electa Napoli.
- MICCIO, R. (1991). *Tipologie dell'impianto urbanistico e modelli edilizi*. In *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*. A cura di BUCCARO, A. Napoli: CUEN editrice.
- MILANI, R. (1997). *Il Pittresco. L'evoluzione del gusto tra classicismo e romantico*. Roma-Bari: Laterza.
- RUFFO, V. (1789). *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*. Napoli: Michele Morelli.
- SANTACROCE, V. (1991). *Contributo alla storia delle trasformazioni dell'area: regesto di fonti d'archivio dal 1710 al 1840*. In *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*. A cura di BUCCARO, A. Napoli: CUEN.
- VILLARI, S. (1997). *Le trasformazioni urbanistiche del Decennio francese (1806-1815)*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e Urbanistica*. A cura di ALISIO, G. Napoli: Electa Napoli.
- ZERLENGA, O. (1991). *Il borgo nell'iconografia storica: le vedute della città e le carte pre-catastali*. In *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*. A cura di BUCCARO, A. Napoli: CUEN.

## Note

<sup>1</sup> Napoli, Archivio Storico del Municipio di Napoli, *Tribunale di Fortificazione*, "Appuntamenti" (1769-95), fol. 197.

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e strade*, Il versamento, f. 300, f.lo 1.

<sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ponti e strade*, Il versamento, f. 300.

## ***Paesaggi del pellegrinaggio a Montevergine: la percezione del territorio dalle mulattiere alla strada rotabile***

*Landscapes of the pilgrimages to Montevergine: perceptions of territory, from mule paths to carriage road*

**CONSUELO ISABEL ASTRELLA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Ever since the construction of the Abbey of Montevergine (Campania), the pilgrimage to the site has been an opportunity of encounter with the uncontaminated mountainous landscape. With the passage of time, the changes in the road to Montevergine have brought about significant changes in the perception and “use” of the scenery. In the earliest textual descriptions and iconographies of the 17<sup>th</sup> century, the ascent to the mountain was nearly hidden by wild vegetation.*

*From the 19<sup>th</sup> century onwards, the descriptions of the pilgrimage, supplemented by newspaper articles and pictures, reveal a changing landscape, in which the old mule paths were flanked by the development of a carriage road, connecting some of the villages along the mountainous route. The carriage road became a new way of understanding the historical scenery and its transformations, and now requires consideration among the aims for conservation and enhancement.*

### **Parole chiave**

Montevergine, paesaggio, pellegrinaggio, mulattiera, strada rotabile

Montevergine, landscape, pilgrimage, mule path, carriage road

### **Introduzione**

Montevergine ha da sempre costituito un luogo impervio e misterioso, a causa della sua notevole altitudine, con i suoi 1480 m s.l.m. raggiunti in vetta, e della sua florida natura selvaggia. Ne sono una testimonianza le numerose leggende legate alla toponomastica del monte, che lo vollero in origine dedicato alla dea Cibele [Mongelli 1965, 1-7] e in seguito rifugio del poeta Virgilio [ivi, 16-24]. Sebbene sia stato concepito come luogo sacro fin dall'antichità, è soltanto con l'eremitaggio di San Guglielmo sul monte che si provvide alla costruzione di una chiesa e di un monastero, avvenuta nei primi decenni del XII secolo per far fronte al crescente numero di pellegrini e discepoli del santo. In tal modo la montagna sarà consacrata a luogo di culto per eccellenza e, con la realizzazione dell'omonima abbazia costruita a due terzi dell'altezza del monte integrando le primitive costruzioni, essa diverrà meta di importanti pellegrinaggi. Questi ultimi contribuiranno notevolmente alla conoscenza e diffusione di un paesaggio montano in continuo mutamento anche grazie all'opera di scrittori, disegnatori e, più tardi, fotografi.



## 1. Prime rappresentazioni del monte

La grandezza e l'importanza che Montevergine, con la sua chiesa e il suo monastero, hanno assunto nei secoli è testimoniata dalle prime raffigurazioni iconografiche nelle quali



Fig. 1: P. Bril, *Il Santuario di Monte Vergine*, affresco, Sala del Concistoro, Vaticano, Roma, 1603.

è ben evidente il rapporto con il contesto. Se nelle prime vedute dell'inizio del XVII secolo, come nel caso dell'affresco di Paul Bril, la natura pressoché incontaminata fa da contorno all'enfaticizzazione della grandezza delle costruzioni monastiche, paragonabili nella scala del disegno ai paesi vicini, nelle rappresentazioni successive il contesto viene descritto anche in termini di confini e vicinanze tra diversi regni. Appare dunque fondamentale, per gli autori del XVII secolo, far comprendere le vie d'accesso al monastero e le distanze dalle città di maggiore rilievo. Secondo quando riportato da Giordano nella sua opera [Giordano 1649, 1], il monte, situato nel Regno di Napoli, e nello specifico nella provincia di Principato Ultra, distava ventiquattro miglia da Napoli e dodici da Nola in direzione ovest rispetto alla strada regia per la Puglia, sedici miglia da Salerno in direzione sud, sei miglia da Avellino in direzione est e quindici miglia da Benevento in direzione nord. Nella trattazione vengono poi riportate anche le distanze dai centri di minor rilievo che si trovano nei pressi del monte, come Monteforte, Mercogliano, Ospedaletto e Summonte, e che ancora oggi costituiscono dei piccoli comuni. La definizione del luogo procede con la descrizione delle caratteristiche fisico-naturali del monte, che rappresentano un elemento fondamentale e indispensabile per la conoscenza e la comprensione di tale paesaggio. Il monte, costituito da più cime, viene infatti descritto come «composto di più, e diversi monti, altri sassosi, e scogliosi, tutti precipitosi, alpestri, e inaccessibili, altri ignudi, e senza piante, e altri vestiti, e coperti di varie sorti d'alberi con alcune valli frà mezzo» [Ibidem]. Al centro di tale sistema naturale è situato il monastero. L'altezza della montagna, e del luogo ove è situato il monastero, rappresenta una caratteristica centrale del paesaggio descritto. Infatti dalle intenzioni dell'autore si apprendono bene, sin da subito, le condizioni ostili dell'impervio cammino di ascesa. Sebbene la sommità del monte sia, secondo



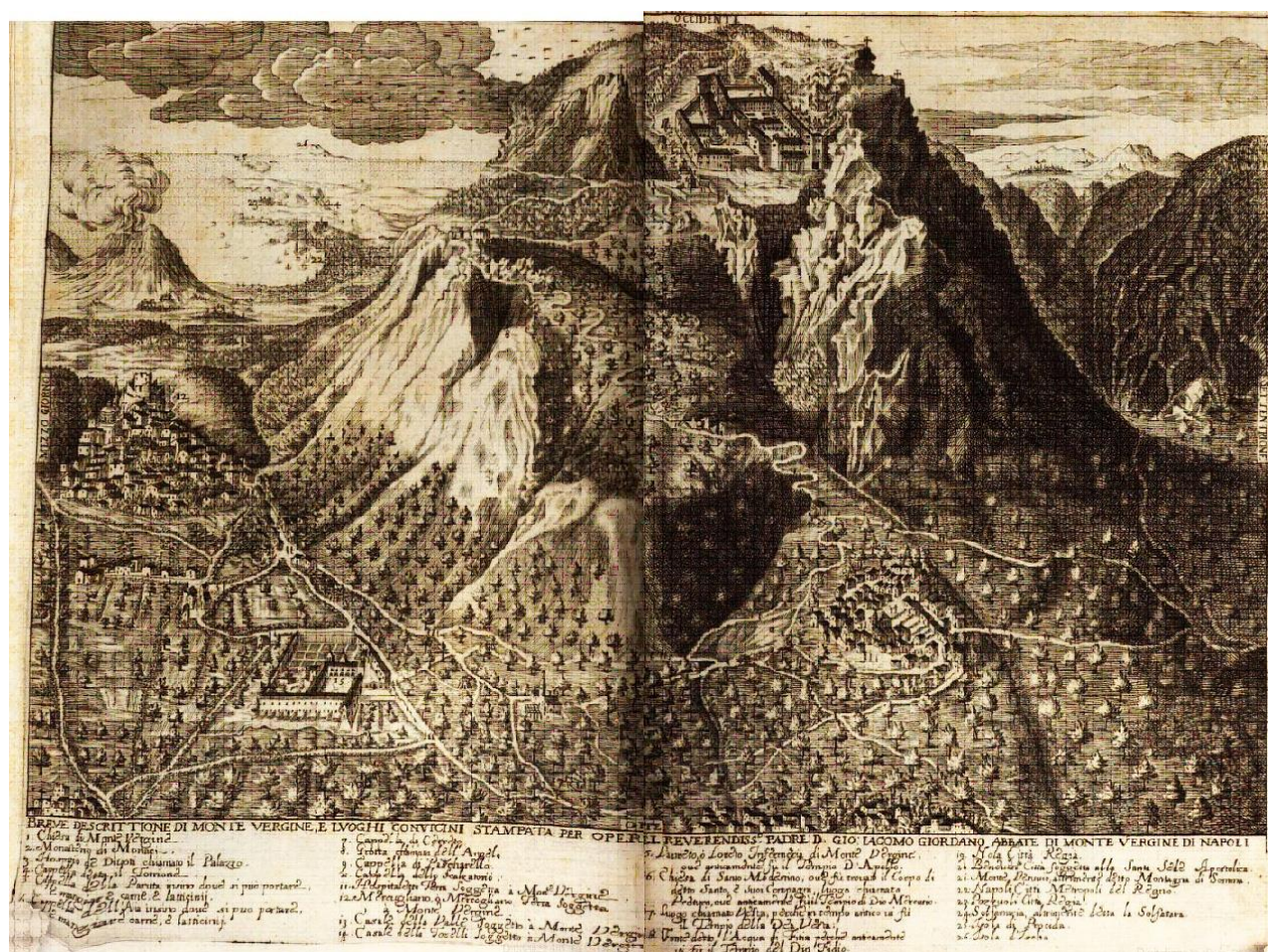


Fig. 2: G.G. Giordano, *Breve descrizione di Monte Vergine e luoghi convicini*, 1649 (Giordano 1649).

quanto riportato, per gran parte dell'anno coperta da neve o da nebbie, durante l'estate «si godono molte cose, è frà l'altre una vista maravigliosa di piani, colline, e valli tutte piene di Città, Terre, Castelli, Ville, Masserie, e Casini, e per la grand'altezza si scuoprono, e vedono paesi lontani due giornate di camino, è più» [*Ibidem*].

Nella sua veduta sono infatti raffigurati anche il Vesuvio e il golfo di Napoli. Nonostante l'altitudine e le avverse condizioni meteorologiche, che imperversavano sul monte durante buona parte dell'anno e che imponevano lo sgombero della neve dalle strade per non interrompere i pellegrinaggi, l'ascesa al monte e al monastero continuò nel tempo, a piedi o a cavallo, senza particolari disagi, grazie alle due strade di accesso «una dalla parte Occidentale, che è la più lunga, e difficile, per la quale dal Monte si v'è verso Napoli; l'altra dalla parte Orientale, per la quale si v'è verso la Puglia molto più breve, facile, e comoda, perché è fatta, e accomodata in maniera, che serpeggia, e gira spesso per sfuggire l'appennino» [*Ibidem*].

Se infatti Giordano si sofferma in particolare sul contesto attorno al quale è sorto il monastero e su come sia possibile raggiungerlo dai paesi limitrofi, altri scrittori suoi contemporanei descrivono nel dettaglio il percorso di ascesa al monastero attraverso il monte. È il caso di Mastrullo, che descrive la salita al monte dal lato orientale soffermandosi sulle quattro cappelle distribuite lungo il cammino e utilizzate dai pellegrini

come riparo dalle avverse condizioni meteorologiche. La prima cappella che si poteva infatti incontrare lungo la salita era detta lo *scalzatorio* in quanto da lì in poi i pellegrini per devozione procedevano scalzi. La seconda era detta di *Pascarello* dal nome dell'abate che la fece costruire. La terza era chiamata del *cerreto* per il gran numero di alberi di cerro che si trovavano in quel luogo e sotto i quali si riposavano e si rinfrescavano i fedeli, grazie anche a una cisterna di acqua fresca che era posta proprio davanti alla stessa. Infine l'ultima cappella era detta della *paruta* poiché da quel punto della salita si poteva finalmente scorgere, come se fosse un'apparizione, tutto il monastero, che fino a quell'altezza rimaneva coperto a causa della conformazione del monte e della boscaglia [Mastrullo 1663, 57-58].

Le prime descrizioni, così come le vedute del Seicento, indicano quindi quasi sempre una natura inaccessibile e selvaggia, sebbene lo sguardo degli autori, così come quello dei disegnatori, sia ampio e distaccato. Tutto ciò è ben evidente nell'iconografia coeva, grazie all'utilizzo di una prospettiva dall'alto, per riuscire a raggiungere i confini visibili del regno e dare maggiore risalto alla mole ingente del monte, con le sue strade impervie e il monastero arroccato tra le cime, all'interno di un contesto più ampio.

## **2. Montevergine e il Grand Tour**

Già dalla seconda metà del Settecento, invece, col diffondersi della pratica del "Grand Tour", Montevergine divenne una delle mete di passaggio per scrittori, letterati e pittori, per lo più stranieri, in un più vasto programma di conoscenza delle città del Mediterraneo. È proprio in questi anni che le descrizioni e le rappresentazioni diventano più soggettive e personali, alla scala di chi visita quei luoghi per la prima volta. Uno dei primi a parlare di Montevergine fu lo scrittore inglese Henry Swinburne che, nell'ambito del suo viaggio nel Regno delle due Sicilie, effettuato tra il 1777 e il 1780, volle visitare anche il famoso monastero irpino. Prima di soffermarsi sulla descrizione e la storia del monastero, Swinburne accenna al viaggio di ascesa sull'aspra montagna, che gli appariva coperta da nubi, descrivendolo come un cammino faticoso, sebbene la vista di ciò che si poteva scorgere al termine della salita riuscisse a ripagare parte della fatica fatta:

it was agreed to spend the afternoon in a visit to the Convent of Monte Vergine, [...] on a wild mountain, hanging over Avellino, every now and then hidden from our sight by white clouds that drove along its side. The journey to it was rather fatiguing; but the incomparable view it afforded made us pay little regard to the trouble of climbing. [Swinburne 1790, 184]

Impressioni pressoché simili sull'ascesa al monte, sebbene a quasi un secolo di distanza, furono quelle dello scrittore e disegnatore inglese Edward Lear che nel 1852 affrontò un viaggio dalla Calabria al regno di Napoli, passando anche per Montevergine. Giunto ad Avellino, Lear fu affascinato dal panorama della montagna che domina la valle con la sua cima fittamente boscosa, tanto da decidere di visitare il monastero nei giorni seguenti, nonostante le non perfette condizioni meteorologiche. Nel suo diario descrive l'ascesa al monte prima lungo la via carrozzabile fino ad Ospedaletto, e poi, a piedi, per circa tre miglia per un ripido sentiero sinuoso dal quale, giunti ad una certa altezza, riesce a scorgere il Vesuvio. Il monastero gli si presenta su un'altura sotto la quale vi erano le cime dei castagni che riempivano il monte. La vista di cui poté godere dal monastero viene da lui descritta come il fascino maggiore della scalata.



There is a carriage-road from the city to the village of Spedaletto, and beyond this, the path to the monastery is for more than three miles a very steep zig-zag, in overcoming which you are indulged with a fine view of Vesuvius rising from its velvet plain. Noble groups of chestnut-trees clothe the lower part of the mountain, and above their leafy heads is the craggy summit of the hill with the picturesque convent, which combine to make many a beautiful picture. [...] the great view it enjoys from its isolated and elevated position constitutes (at least to a landscape-painter), its chief charm. [Lear 1852, 213-214]

Quasi coeva alla descrizione fatta da Lear è quella dovuta all'avvocato Giovanni Zigarelli, che narra nel dettaglio l'ascesa al monte dal comune di Mercogliano. Lungo il tragitto l'autore si sofferma una prima volta alla cappella del *Cerreto* dalla quale riesce a scorgere «come in un panorama, più province» [Zigarelli 1854, 23-24]. Continuando il cammino tra folti querceti, ginestre ed erbe aromatiche che facevano da sfondo a paesaggi pittoreschi, Zigarelli, giunto ad una certa altitudine, egli descrive la vista del Vesuvio e del monte Somma e «Aguzzando alquanto gli sguardi si scorgevano i fabbricati della capitale innalzarsi a guisa di anfiteatro col delizioso e sfumato contorno del golfo che bagna l'amenissima collina di s. Martino, signoreggiata dal forte di s. Erasmo» [*Ibidem*]. Giunto all'*Ospizio*, luogo poco distante dal Santuario, Zigarelli descrive il panorama prospettico che gli si offre:

Da un canto valli inabissate, precipizi non rischiarati mai da luce, ampie caverne, che nell'inferir della bufera offrono ricovero a" pastori e a" bestiame, rocce aeree, le une alle altre addossate, pendenti, tagliate a picco, rupi sterminate e gigantesche succedentisi fino a perdita di vista [...] dall'altro colline amenissime, pingui ed estese praterie, ombrosi boschetti di annosi cerri e di faggi, ed alcuni di [...] smisurata grandezza [ivi, 25]

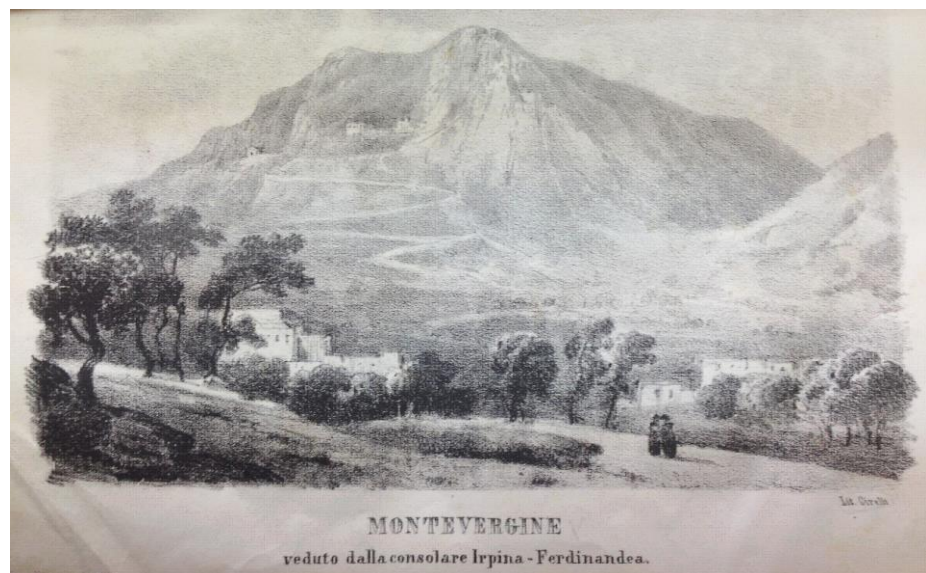
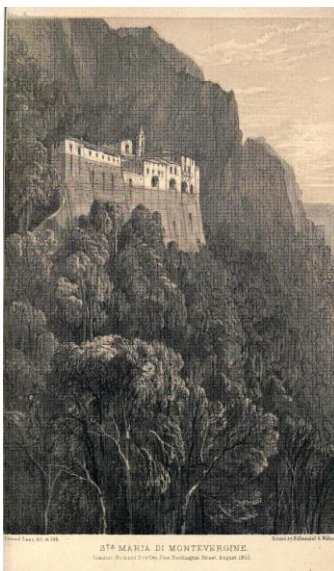


Fig. 3: E. Lear, *St. Maria di Montevergine*, disegno e litografia, 1852 (Lear 1852, 215).

Fig. 4: G. Zigarelli, inc. *Cirella*, *Montevergine veduto dalla consolare Irpina-Ferdinanda*, litografia, 1854 (Zigarelli 1854, 27).

Arrivato al santuario, l'autore ne descrive la collocazione tra un «vasto ed orroroso burrone» e «una scarpa colossale» tale da generare meraviglia nel viaggiatore che vede sulla vetta di un monte tanto sassoso e scosceso un largo pianoro capace di contenere il vasto edificio [ivi, 39]. Il cammino di Zigarelli prosegue, tra sentieri ripidi e pieni di ciottoli attornati da alberi e piante officinali, attraverso due altopiani, l'*orto di Virgilio* e il *campo di Mercogliano*, fino a raggiungere una delle tre cime, quella del monte Trocchio, dal quale riesce a scorgere Napoli e la sua baia con le isole di Capri, Ischia e Procida, il promontorio del Miseno, Pozzuoli e poi a mezzogiorno Gaeta e a oriente Portici, Torre del Greco e Torre Annunziata, fino ai monti della penisola sorrentina. Dall'altro lato invece gli si offrono tutti i monti e i paesi della parte più interna dell'Irpinia, fino al beneventano e oltre, per raggiungere con lo sguardo anche il Gargano [ivi, 313-328].

Una visione più distante, invece, è quello offerto dallo scrittore francese Jules Gourdault quasi un ventennio più tardi quando, nel raccontare il suo viaggio attraverso l'Italia avvenuto negli anni '70 dell'Ottocento, si sofferma anche nella descrizione della pratica del pellegrinaggio da Napoli a Montevergine nel giorno della Pentecoste. La narrazione che ne fa, appare tuttavia riprendere i racconti popolari della festa piuttosto che descrivere scene da lui vissute in prima persona. Ad avvalorare la tesi che lo scrittore non abbia intrapreso l'ascesa al monte, ma si sia soffermato alle sue pendici per proseguire il suo viaggio verso la Puglia e la Basilicata, vi è la veduta del santuario e del monte, allegata alla descrizione, delineata tuttavia immortalando i pellegrini che si avviano alle pendici del monte. Risulta ad ogni modo interessante la sua breve descrizione dell'ascesa al monte dei pellegrini napoletani nella notte della Pentecoste, quando iniziano la salita a piedi, mentre è ancora buio, illuminati soltanto dalle fiaccole lungo il sentiero a spirale, per poi ridiscendere festanti: «La fête a lieu le soir; le long cortège gravit, à la lueur des torches, le chemin en spirale qui monte de Mercogliano au sanctuaire de la Madone; [...] après quoi, le peuple redescend les pentes de la montagne, tout entier à la tarentelle et à l'ivresse» [Gourdault 1877, 664].

### 3. La salita al tempo della strada rotabile

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, nei racconti di viaggio che descrivono il

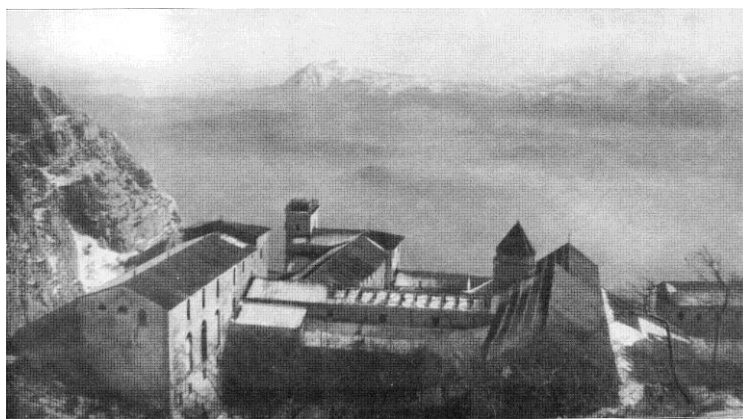
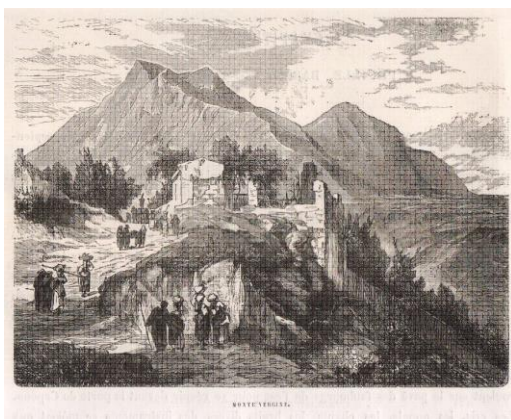


Fig. 5: J. Gourdault, *Montevergine*, xilografia, 1877 (Gourdault 1877, 664).

Fig. 6: Fotografia dalla strada che porta in cima al monte. Sono visibili il santuario e i monti Picentini sullo sfondo. (Gatto 1934, 289).



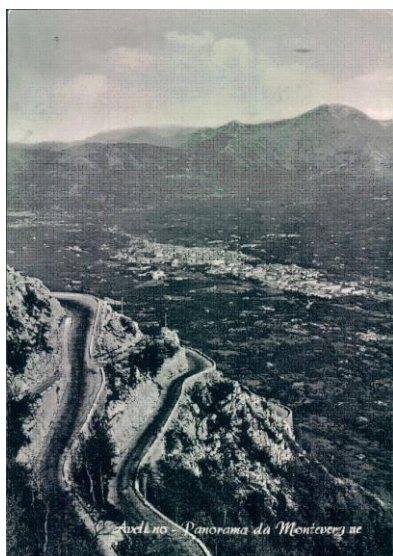


Fig. 7: Panorama da Monte Vergine, cartolina anni '40. È visibile la mulattiera che attraversa la strada rotabile. In lontananza la città di Avellino.

Fig. 8: Veduta della strada rotabile e del Vesuvio in lontananza, cartolina anni '40.

descrizione di una nuova strada, quella rotabile, che rende più rapida la salita. Allo stesso tempo la nuova via di accesso, che diverrà parte integrante di un diverso paesaggio, modifica la percezione dello stesso grazie a un inedito punto di vista offerto dai nuovi mezzi di locomozione che si andranno diffondendo, ovvero l'automobile prima e la funicolare poi.

In effetti già i quotidiani dell'epoca elogiavano l'opera come ardita e prodigiosa, in relazione alle asperità della montagna, al «veder salire a grande agio su per le pendici del monte le carrozze, dove prima a gran fatica se ne raggiungeva la cima dai più robusti pedoni». [Giornale Ufficiale Regno delle Due Sicilie, 1856] In questo stesso articolo è ben evidente come tale costruzione vada a modificare il paesaggio con la realizzazione di «tortuosi meandri» tra «spire e volute» che si snodano lungo il monte per ben otto miglia. La stessa esecuzione, con tagli nella roccia per un'altezza di ottanta palmi e una profondità di sessantaquattro, richiese opere di contenimento e parapetti costituiti talvolta da muri di travertino e in alcuni casi da filari di castagni [Ibidem].

Ciò nonostante la conclusione della strada, e la sua apertura, avverrà solo nei primi decenni del '900 [Astrella, Pane 2015, 839-841]. Tale è il motivo per cui ancora a fine Ottocento molti viaggiatori e pellegrini utilizzeranno in parte le vecchie strade mulattiere. È il caso dello scrittore inglese Augustus John Cuthbert Hare che, sebbene quasi coevo di Gourdault, offre una descrizione del percorso di ascesa al monte molto più dettagliata. Nel suo viaggio tra le città del sud Italia, infatti, egli ebbe modo di visitare anche il monastero di Monte Vergine, estremamente noto già dai secoli precedenti. Hare descrive il tragitto sin dalla partenza, utilizzando come mezzo di locomozione una carrozza a due cavalli fino al comune di Ospedaletto, per poi procedere a cavallo tra i boschi di noccioli che costeggiavano la strada, dalla quale riesce a scorgere il santuario in lontananza sul versante brullo del monte. Da lì in poi l'autore del testo è infatti costretto a procedere sulla strada mulattiera che si snoda tra ripidi castagneti costeggiati da rocce. È interessante notare come egli faccia riferimento alla strada rotabile che proprio in quegli anni si stava costruendo e che ebbe una prima battuta d'arresto nel 1859, facendo terminare il percorso



della stessa a metà montagna all'altezza del cosiddetto *Casone*: «On leaving Ospedaletto, a bridle-path winds through steep rocky chestnut woods. This is now the only approach, though the common people [...] had made a carriage road as far as the last ascent, when the change of government put a stop to it». [Hare 1883, 250] Giunto ad una certa altitudine Hare si sofferma a descrivere le vedute, definite magnifiche, dei crinali e delle vette innevate, del Vesuvio, visibile dall'ultimo contrafforte, e della vista che si può godere dall'alto di Mercogliano:

Most indescribably magnificent are the views over the purple and green billows of inland mountain, overtopped here and there by a snowy peak. Artists will certainly paint the picturesque view of Vesuvius, as seen behind the last, almost perpendicular, buttress of the mountain. Deep below on the left are the buildings and garden of *Mercogliano*. [Hare 1883, 250]

La narrazione procede con la descrizione del monastero, definito come incastonato in una sporgenza del monte («buttressed against a ledge of the mountain.»), per poi terminare con la descrizione dei luoghi che è possibile scorgere dalla sommità del monte: «From the summit of Monte Vergine there is a glorious view over the sea, with the two bays of Naples and Salerno, and the coast towards Caëta; whilst inland the snowy peaks of the Abruzzi, the town of Beneventum, and the land of the Hirpini, with its villages, are visible» [Hare 1883, 254].

Come Hare, anche lo scrittore inglese Eustace Neville-Rolfe a fine Ottocento accennò alla strada rotabile, sebbene anch'egli, come il precedente, fu costretto ad utilizzare la mulattiera per poter visitare il santuario in quanto, a quella data, i lavori per la costruzione della stessa erano proseguiti soltanto per un ulteriore chilometro, per poi arrestarsi nuovamente nel 1885 («There is a carriage road now as far as Mercogliano, but from thence the ascent must be made either on foot or on a mule, for the monastery is built in a gorge high up on the mountain.» [Neville-Rolfe 1897, 184]). Come Hare, anche Neville-Rolfe non resiste alla vista del panorama a perdita d'occhio dalla cima del monte e prosegue con la descrizione dell'appagante vista da lassù: «It is worth while after visiting the church to ascend to the top of the of the mountain, as it is the highest peak of the Avellino group, and commands extensive views over sea and land» [Neville-Rolfe 1897, 185].

È soltanto nelle descrizioni dei pellegrinaggi effettuati nella prima metà del Novecento, tuttavia, che compaiono maggiori riferimenti in relazione alla nuova strada rotabile che, dopo alterne vicende, vide la sua conclusione fino al santuario e la definitiva apertura al pubblico solo nel 1931.

Una delle primissime descrizioni a seguito della conclusione dei lavori è quella che ne fa lo scrittore e poeta partenopeo Alfonso Gatto, in occasione di una sua visita al santuario nel 1934: «La strada rotabile, che ascende al Santuario di Montevergine, è lunga dodici chilometri: si svolge serenamente distesa a curve, ove indugia rimirare la sua altezza ed il panorama che le si allarga intorno.» [Gatto 1934, 289] Appare evidente come la strada diventi parte del paesaggio e venga descritta con esso.

Lo scrittore infatti prosegue descrivendo il paesaggio che è possibile osservare lungo la salita dalla strada come uno sguardo su tutta la Campania, soffermandosi in particolare su come la vegetazione si faccia più rada dai monti sino al mare: «e la natura della terra, prima popolosa ed allarmata dai rigogli in intere piazze d'alberi, in dirupi di valli profonde, ridiventa verso il mare lieve e più effimera, una soglia» [*Ibidem*].

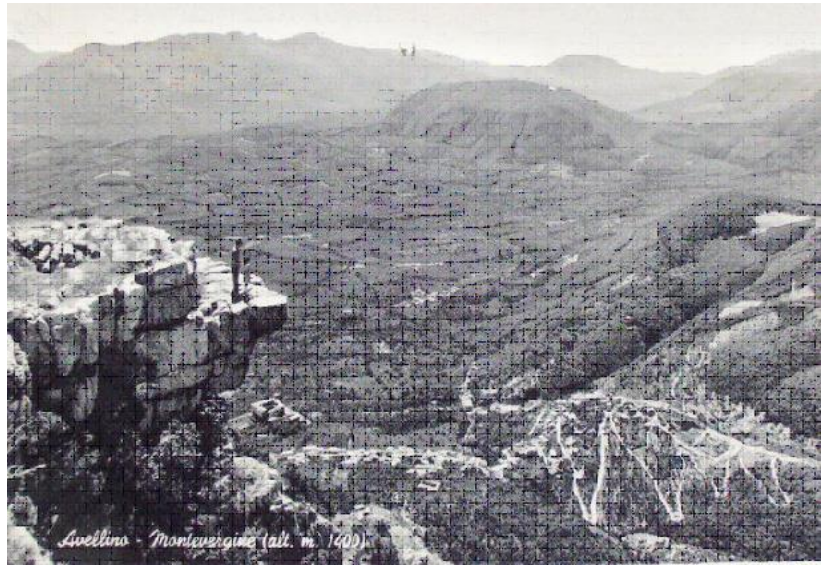
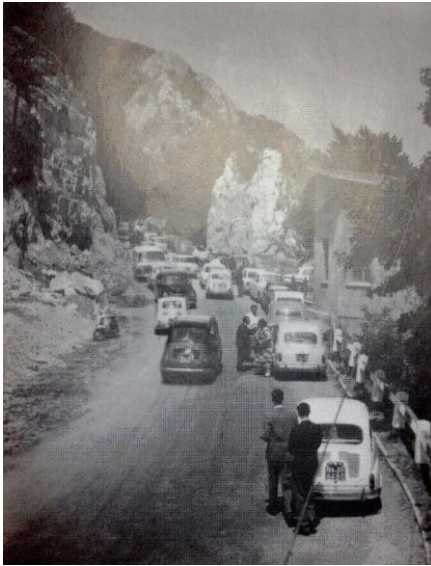


Fig. 9: Auto in coda per raggiungere il santuario, foto anni '60. (Irbicella, A. Limone 1993)

Fig.10: Panorama dalla cima del monte, cartolina 1955. È visibile in basso il percorso sinuoso della strada rotabile.

Con la costruzione della strada rotabile vengono dunque definiti più paesaggi, a diverse velocità: un paesaggio lento per i pellegrini che affrontavano la salita a piedi o in calesse, e un paesaggio veloce per coloro che giungevano in cima in auto e, in seguito, in funicolare.

Ancora negli anni '40 del Novecento, infatti, era possibile scegliere il mezzo più idoneo per l'ascesa al santuario in base alle proprie esigenze e possibilità. È questo il caso dello scrittore Antonio Baldini il quale, nonostante l'automobile fosse già un mezzo ampiamente utilizzato, racconta di aver preferito uno dei piccoli calessi che era possibile fittare, in modo da poter godere lentamente il paesaggio durante la salita per non arrivare troppo rapidamente alla cima. L'autore descrive quindi la strada piena di strapiombi con alla fine il santuario «sotto la cima di uno sperone roccioso» e «alla testata di un precipitoso burrone», con i giovani castagni a fare da galleria verde ai veicoli di ogni sorta che salivano sul monte. [Baldini 1940, 122]

Con la fine della seconda guerra mondiale la pratica del pellegrinaggio, che era stata vietata durante il conflitto, viene ripresa con più enfasi di prima. Ne fa una breve descrizione la scrittrice Kazimiera Alberti mettendo a confronto i pellegrinaggi dei più devoti, che proseguono nella tradizione effettuando la scalata a piedi, e quelli invece più innovatori che giungono al santuario con le loro vetture decorate a festa:

centinaia di pellegrinaggi, attraverso il sentiero pedonale, proprio qui, ad Ospedaletto, cominciano la loro ascesa, tagliando le pendici della montagna ed arrampicandosi in alto; e [...], dall'altro lato, attraverso l'ampia strada asfaltata le cui curve sono spesso tagliate dalla mulattiera, si sorpassano, come in un «corso», decine e decine di automobili, infiorate, inghirlandate, piene di nastri [Alberti 1955, 357]

Tuttavia i pellegrinaggi più copiosi con i nuovi mezzi di trasporto sono quelli avvenuti tra gli anni '50 e '70 quando, grazie anche al *boom* delle automobili, si venivano a creare vere e proprie code di auto e bus per raggiungere la cima del monte. [Irbicella, Limone 1993, 48] Una descrizione invece più contemporanea è quella che ne fa lo scrittore Domenico Rea negli anni '70, interrogandosi sul valore di luoghi come Montevergine, ai suoi tempi. Infatti, se da un lato ritiene che sia il monte che il santuario siano senza dubbio degni di essere visitati, nonostante i pellegrinaggi già negli anni in cui scrive non siano più tanto copiosi, dall'altro lato egli critica espressamente l'aver voluto creare un'autostrada per la salita al monte che, anche a causa dell'utilizzo di veicoli sempre più veloci e sempre più lontani dalle antiche *carrozzelle*, fa perdere al turista tutto ciò che fino ad allora aveva significato la pratica e il folklore del pellegrinaggio [Rea 1976, 46-49].

## Conclusioni

Se negli ultimi decenni la tradizione della *juta* a Montevergine è andata man mano scemando, rimane invece sempre viva la passione di turisti e abitanti per l'ascesa al monte, per poter visitare il santuario e godere dei panorami dei luoghi visibili dalla cima dello stesso. Tali paesaggi, di cui è ancora oggi possibile goderne la vista grazie anche all'istituzione dell'ente parco del Partenio, mutevoli negli anni e nelle stagioni ma inalterati per le percezioni e le suggestioni che suscitano al visitatore, sono degni, per la loro bellezza e storicità, di essere tutelati e valorizzati. In tale ottica, la strada rotabile e le mulattiere rientrano a far parte anche di un più ampio patrimonio immateriale, fatto di luoghi e tradizioni, tramite il quale si può approfondire la conoscenza del territorio e la sua storia. Ed è proprio tale volontà di valorizzazione e tutela di un paesaggio storico e ricco di tradizioni che sta portando alla riapertura, e relativa messa in sicurezza, della funicolare e della strada rotabile, chiusa da qualche tempo a causa dell'incuria e dell'abbandono, per le quali si prevede una prossima apertura entro il 2016.

## Bibliografia

- ALBERTI, K. (1955). *Campania, gran teatro*. Napoli: I.C.S.
- ASTRELLA, C.I.; PANE, A. (2016). *L'ascesa a Montevergine: progetti e interventi per la strada rotabile e la funicolare, 1850-1956*. In *History of Engineering*. A cura di S. D'AGOSTINO. Napoli: Cuzzolin, vol. I, 839-848.
- BALDINI, A. (1940). *Italia di bonincontro*. Firenze: Sansoni.
- GATTO, A. Il Partenio e il santuario di Montevergine. In *L'Illustrazione Italiana*, a. 51 (19 agosto 1934). n. 33, 289-290.
- GIORDANO, G.G. (1649). *Croniche di Monte Vergine*. Napoli: C. Cavallo.
- GOURDAULT, J. (1877). *L'Italie*. Paris: Hachette.
- HARE, A.J.C. (1883). *Cities of Southern Italy and Sicily*. London: G. Allen.
- La nuova strada rotabile al Santuario di Montevergine*, estratto da "Giornale Ufficiale del Regno delle Due Sicilie" – Notizie interne, n. 266, sabato 6 Dicembre 1856
- IRBICELLA, M.R.; LIMONE, A. (1993). *Passeggiata a Montevergine (dal calesse alla funicolare)*. Atripalda: Arti Grafiche Pellecchia.
- LEAR, E. (1852). *Journals of a landscape painter in southern Calabria & c.* London: Bradbury and Evans.
- MASTRULLO, A. (1663). *Monte Vergine Sagro, del quale si descrive il Sagro Tempio, e Real Monasterio di Monte Vergine, come Capo, ch'è della Congregazione, detta di Monte Vergine, dell'ordine di S. Benedetto, istituita da S. Guglielmo da Vercelli*. Napoli: L.A. di Fulco.
- MONGELLI, G. (1965). *Storia di Montevergine e della Congregazione Verginiana*. Avellino: Amm. Prov.
- NEVILLE-ROLFE, E. (1897). *Naples in the Nineties*. London: A. and C. Black.
- REA, D. (1976). *Fuoristrada in Campania*. Roma: OPI.

SWINBURNE, H. (1790). *Travels in the two Sicilies*. London: by J. Nichols, for T. Cadell and P. Elmsly.  
ZIGARELLI, G. (1854). *Viaggio storico-artistico al reale santuario di Montevergine con una breve descrizione de' paesi che si scovrono da quelle alture, e degli uomini che vi si distinser in ogni ramo*. Napoli: Lista.

### **Sitografia**

<http://www.lapuntasecca.it/avellino.html> (consultato 12/05/2016)

<http://viticodevagamundo.blogspot.it/2014/01/italian-motifs-by-paul-bril.html> (consultato 12/05/2016)

<http://it.picclick.com/> (consultato 19/05/2016)

[http://www.delcampe.it/items?catLists\[0\]=9357](http://www.delcampe.it/items?catLists[0]=9357) (consultato 19/05/2016)





## ***Il territorio del litorale romano tra storia e interventi di tutela. Dati conoscitivi e dinamiche di trasformazione***

*The Rome coastal area: history and interventions for protection – knowledge foundations and dynamics of transformation*

**MARIA GRAZIA TURCO**

Università di Roma La Sapienza

### **Abstract**

*The study investigates the dynamics of transformation of the Roman littoral. The territory bears the traces of its long journey through time. A reading of the historical cartography permits detection of a particularly complex environmental system, of great historical, archaeological, landscape and natural interest. The protagonist over time was the Tiber, contributing to stages of land accretion, and more rarely of coastal retreat. Over time, the this evolution resulted in the formation of ponds, swamps and wooded areas. At the end of the 19<sup>th</sup> century, the great drainage projects led to further transformations. Apart from the river, other features characterizing the landscape include the roads of Roman origin, vestiges of ancient port infrastructure (the Claudian and Trajan Ports), salt works, the ruins of Ostia and Portus, and several individual settlements.*

*The overall complexity of the context makes it obvious that concepts of protection, in the context of increasing efforts for conservation and restoration, must involve both the cultural and environmental heritage which defines the features and characterizes the landscape.*

### **Parole chiave**

Tevere, Ostia, Roma, Storia del paesaggio, Tutela

Tiber, Ostia, Rome, History Landscape, Protection intervention

### **Introduzione**

Il contributo intende approfondire la conoscenza dei processi di mutazione che nel tempo hanno coinvolto l'area ostiense attraverso la lettura della documentazione storica, iconografica e fotografica, con l'obiettivo d'individuare ricchezze e fratture; si tratta di un territorio particolarmente ricco e complesso proprio per le sue stratificazioni archeologiche, paesaggistiche e naturalistiche i cui segni evolutivi sono ancora oggi in parte leggibili.

Il protagonista rimane pur sempre il Tevere con le sue modificazioni e le fasi di avanzamento o arretramento della costa che hanno determinato, nel corso del tempo, la formazione di stagni e paludi; questo almeno sino alla fine del XIX secolo quando un intervento di bonifica ha definito un'ulteriore fase di cambiamento. Altri segni caratterizzanti sono: i tracciati viari di origine romana, le vestigia del sistema portuale di Roma (Porti di Claudio e Traiano), le saline, i resti delle città di Ostia e *Portus*, oltre ai rari sistemi antropici che caratterizzano da sempre la campagna romana: ville e casali agricoli. È a partire dal Rinascimento che i cartografi iniziano a interessarsi di questo territorio riportando all'inizio 'timidamente' i pochi frammenti archeologici non sepolti dal terreno e ancora parzialmente visibili; 'resti' di un passato che, invece, a partire dal XIX secolo

MARIA GRAZIA TURCO

richiamano l'attenzione di eruditi e studiosi delle antichità i quali, con il pontificato di papa Pio VII (1742-1823), danno inizio a vere e proprie campagne di scavo.

## 1. Il contesto territoriale ostiense dall'antichità all'età moderna

Il territorio ostiense, comprendente diversi siti archeologici tra cui quello più noto di Ostia Antica, è caratterizzato, fino agli inizi del secolo scorso, da una conformazione geomorfologica stratificata oggi in parte perduta a causa di sbilanciate azioni antropiche e forzati inserimenti infrastrutturali. La zona è ancora qualificata da vaste aree boschive, ambienti umidi, stagni e acquitrini, elementi derivati dai mutamenti subiti nel tempo, soprattutto per le continue variazioni della linea di costa e del mutevole andamento del corso del Tevere (fig. 1). Da ricordare anche gli apparati forestali che, a partire dall'epoca moderna, vengono puntualmente indicati in tutte le fonti iconografiche e che, dal XVIII secolo assumono il ruolo d'importante sistema produttivo.

L'evoluzione del delta del fiume è stata oggetto d'ipotesi e ricostruzioni a partire dalla seconda metà del XIX secolo con studi e approfondimenti, anche molto recenti, impostati su indagini geologiche e riscontri archeologici [Keay, Millet *et alii*, 2005].

Il Tevere nel periodo compreso tra VIII e V secolo a.C. raggiunge il mare nei pressi della zona oggi caratterizzata dai resti dei porti di Claudio (42 d. C) e di Traiano (112 d. C); in questa fase, il fiume, in corrispondenza della foce, si divide in un brano principale corrispondente all'odierno canale di Fiumicino, e in un corso d'acqua minore che, invece, raggiunge il mare più a nord [Giraudi, Tata, Paroli 2007].

In tale situazione, ancora oggi non sufficientemente indagata, s'inserisce un primo

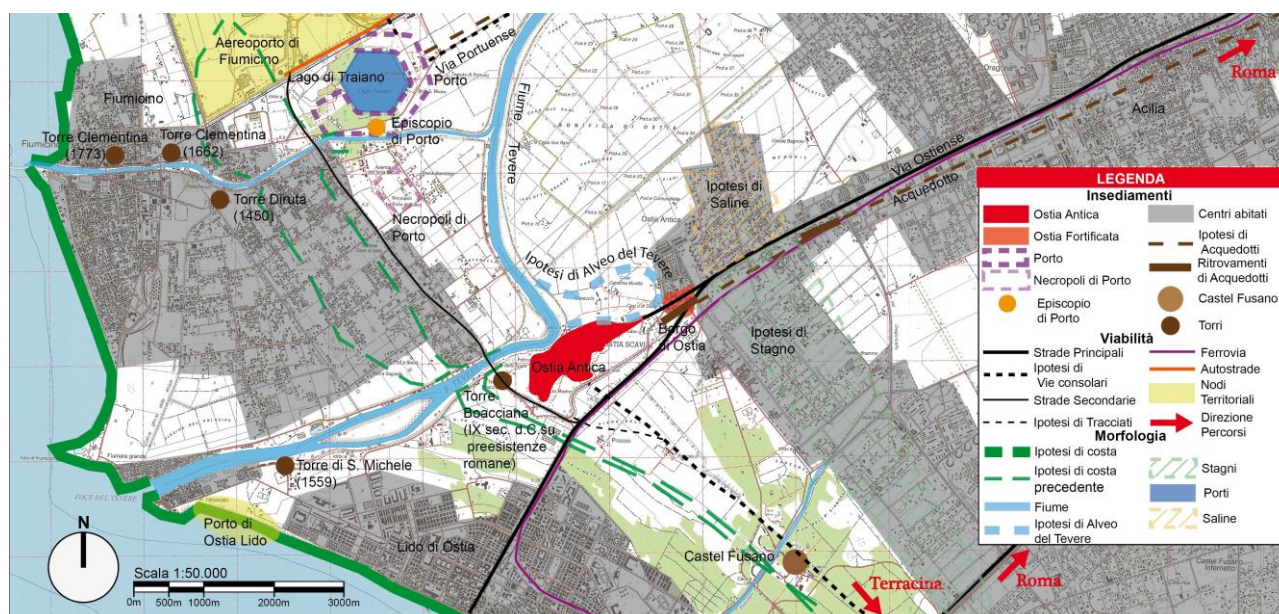


Fig. 1: Il litorale ostiense nell'attualità con indicazione degli elementi ancora leggibili nel territorio (elaborazione Capoccia P., Sinibaldi S.).

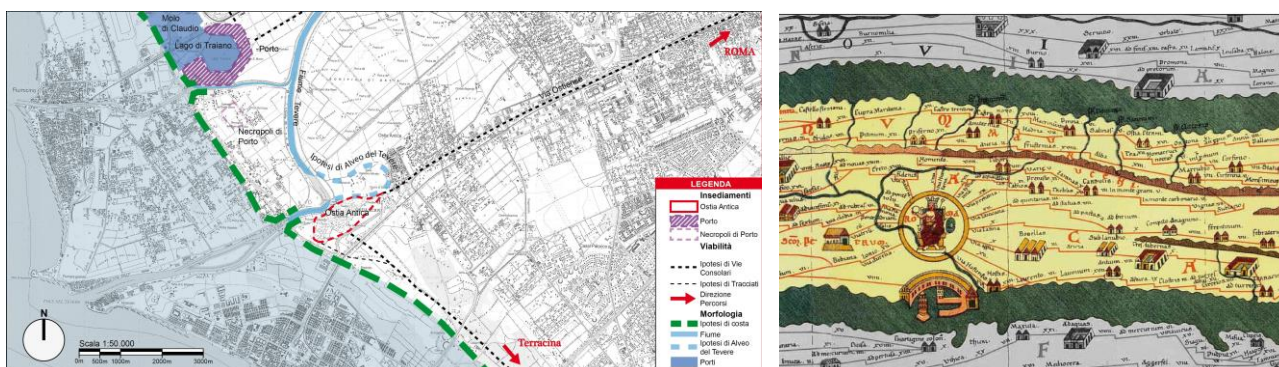


Fig. 2, b: a) Linea di costa, II-III sec. d. C. (elaborazione Capoccia P., Sinibaldi S.); Fig. 3 Tavola Peutingeriana.

insediamento romano fondato da Anco Marzio, la colonia di Ostia Tiberina datata al VII secolo a.C.; successivamente, la fase repubblicana vede la costruzione di un *castrum* a ridosso della foce del Tevere (seconda metà del IV secolo a. C.) a controllo della via fluviale verso Roma. Si tratta della prima fase d'impianto dell'insediamento ostiense che va a inserirsi su preesistenti tessuti locali: un'area lungo il fiume Tevere, sull'attuale Via della Foce, e un altro insediamento sulla costa a ridosso di un preesistente tracciato. La città è, quindi, segnata da ulteriori fasi di espansione: dapprima lungo le Mura del *castrum* poi sfruttando l'area libera adiacente la rete dei tracciati spontanei che vi si sono intorno modellati; vale a dire: il percorso che dalla foce si dirige verso est, la Via Laurentina; quello con andamento est-ovest verso il litorale, ossia la Via Salaria legata allo sfruttamento delle saline; e la Via Severiana lungo la costa.

Il sito ostiense, nell'antichità, appare quindi caratterizzato da elementi diversi, oggi trasformati o per gran parte scomparsi: una linea di costa arretrata di circa 4 Km rispetto all'attuale; un meandro molto pronunciato del ramo principale del Tevere; uno stagno, non più esistente, in comunicazione con il mare attraverso un canale; la presenza di saline comprese tra fiume e paludi (figg. 2, 3).

Ben nota agli studiosi è l'importanza che il porto di Roma assume per il mondo antico, rappresentato nella Tabula Peutingeriana (XII-XIII secolo) dove, la città, raffigurata dall'immagine dell'imperatore inserita in un medaglione, appare in stretto rapporto con il suo scalo e il faro. Gli approdi di Claudio e di Traiano assicurano l'attracco delle navi e l'immagazzinamento delle merci; le città di *Portus* e Ostia accolgono le residenze dei portuali e le sedi delle attività commerciali. Tra i due insediamenti s'inserisce la Via Flavia-Severiana, tracciato totalmente litoraneo, che attraversa l'Isola Sacra, superando la Fossa Traiana e il ramo principale del Tevere di Fiumara Grande, e che congiunge le due città ostiensi con gli scali portuali di Anzio e *Anxur* (Terracina); da questo punto, il percorso viario viene assorbito dalla via Appia che raggiunge prima Capua, poi Brindisi e, quindi, le rotte commerciali verso la Grecia.

Testimoni come Strabone (60 a. C.-21, 24 d. C.) ricordano la città di Ostia ancora priva di porto a causa dei depositi alluvionali del Tevere [Strabone, 1988]; mentre Gaio Svetonio (70 d. C.-126 d.C.), nella *Vita di Claudio* [Svetonio, 1977], e lo storico greco Cassius Dio Cocceianus (155 d. C.-235 d. C.) ci tramandano notizie sulla costruzione del porto artificiale e le continue difficoltà incontrate. Il veloce insabbiamento del bacino portuale rappresenta, infatti, un vero problema, a noi noto soprattutto attraverso le fonti antiche.



MARIA GRAZIA TURCO



Fig. 4: L'oasi paesaggistica e naturalistica del Porto di Traiano (foto dell'autore).

La città di *Portus* conserva la sua funzionalità per circa tre secoli, per essere poi, in epoca costantiniana (306-337), trasformata in struttura fortificata; ma nel V secolo, con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, ha inizio la sua decadenza, prima con la destinazione in Episcopio, quale sede del procuratore, quindi in diocesi e proprietà fondiaria della Chiesa (Benedetto VIII, 980-1024).

Nel VI secolo Cassiodoro (485-580) ricorda ancora le numerose navi ormeggiate nelle banchine con «ornatissimas civitates tamquam duo lumina susceperunt» [Cassiodoro, 2005]; anche Procopio di Cesarea (490-565) descrive il porto come una «città fiorente».

Oggi *Portus*, risorsa naturale per il territorio, conserva testimonianze archeologiche, storiche, naturalistiche, ambientali e paesaggistiche di estremo interesse; si tratta di una grande oasi, parzialmente accessibile, dove i ruderi si legano a una vegetazione lussureggiante (pioppi, pini domestici, platani ed eucalipti) messa a dimora nel Novecento dalla famiglia Torlonia e durante la bonifica (fig. 4).

Nella fase romana il percorso del Tevere, con il suo ampio meandro, coincide per lo più con quello individuabile nelle stampe cinquecentesche; nel 1557, il fiume, a seguito di una improvvisa inondazione, cambia repentinamente il suo corso, allontanandosi di circa un chilometro dal preesistente alveo che prende la denominazione di «Fiume morto», alterando e aggravando, nel tempo, la già difficile situazione ambientale e idrogeologica del litorale romano.

## 2. Dalla fase Moderna all'attualità

La prima testimonianza della situazione della Campagna Romana è riferibile alla mappa di Eufrosino della Volpaia (1547) che, oltre a riportare numerose indicazioni toponomastiche, documenta lo stato dei luoghi (figg. 5, 6): il ramo secondario della foce del Tevere (Fossa Traiana, poi di Fiumicino) è strettamente legato all'invaso del «porto Traiano», ai ruderi dell'antico approdo e della limitrofa città di *Portus*. Sulla costa, dal lato destro del fiume, appare un'area boschiva: la «Selva olivella», accanto a poche coltivazioni. Contigui sono l'Episcopio di Porto e l'area destinata alle vasche per l'estrazione del sale. Sull'altra riva del corso d'acqua le saline sono, invece, individuate solo come località mentre appare chiaramente lo stagno ostiense attraversato da un ponte che sembra correre parallelo ai resti dell'acquedotto, in corrispondenza del casale e della torre di Dragone. Resti di due acquedotti ritrovati, all'inizio degli anni Novanta del Novecento, in prossimità del casale di

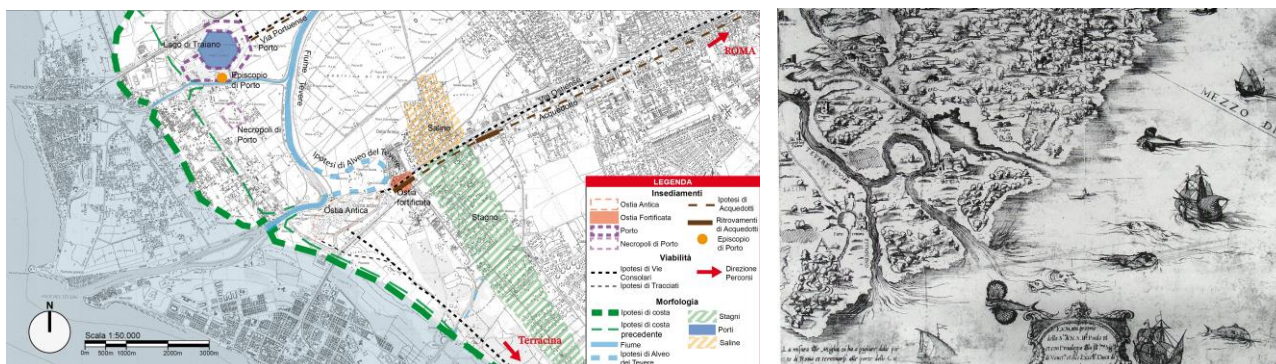


Fig. 5, b: a) La situazione del litorale ostiense nel Cinquecento (elaborazione Capoccia P., Sinibaldi S.). Fig. 6: E. della Volpaia, "Il paese di Roma", 1547. È visibile Ostia fortificata presso i ruderi della città antica.

Malafede, procedono appaiati in direzione parallela al fosso; l'orientamento delle condutture, e alcuni studi idrogeologici del bacino del fosso di Malafede, ne individuano le sorgenti nell'attuale area di Trigoria. Fino agli inizi del XIX secolo, le arcate sono ancora visibili lungo la Via Ostiense, tra stagni e paludi prossime alla città.

Nella Galleria delle Carte Geografiche dei Musei Vaticani sono raffigurate due vedute attribuite al matematico e geografo Ignazio Danti (1536-1586): una ricostruisce l'ipotetica



Fig. 7: Presidenza delle strade, Catasto Alessandrino, Sviluppo della via Ostiense..., 1661 (ASR).



MARIA GRAZIA TURCO



Fig. 8: Il corso del Tevere visto dall'area di Dragona (foto dell'autore, 2014).

immagine della città romana, l'altra riproduce le rovine di Porto al tempo di Papa Gregorio XIII (1582). Insieme ai ruderi del bacino esagonale appaiono chiaramente delineati: l'Episcopio di Porto, con le tracce della Via Portuense e il campanile della chiesa di S. Ippolito. La zona viene rappresentata da Danti con attenzione e verosimiglianza, visto che in quegli stessi anni collabora con Giovanni Fontana al risarcimento dei resti del Porto di Claudio (figg. 5, 6).



Fig. 9: Presidenza delle Strade, Catasto Alessandrino, Tenuta di Capocotta e Quarticcio, 24 maggio 1636 (ASR).

Il Catasto Alessandrino, ricco di particolari sugli edifici situati lungo le due vie consolari, Portuense e Ostiense, ben documenta le tenute e la vita economica del litorale romano, oltre a rappresentare un territorio caratterizzato da selve, stagni e paludi (fig. 7); a nord e a sud l'alveo fluviale ed estese aree palustri (stagni di Ostia e Maccarese) circondate da pascoli, spesso oggetto d'inondazioni durante la stagione invernale. La stessa cartografia collegata alla Via Portuense non documenta la presenza delle saline di Ponente, poste sul lato destro del Tevere, la cui esistenza però è documentata sino dalla fase etrusca. Già dal periodo repubblicano (510-527 a. C.) l'area ostiense rientra all'interno del *Campus Salinarum Romanorum*, ambito di produzione del sale attivo fino al XV secolo e, pertanto, non individuato nel registro Alessandrino. Si ritrovano indicate: le «Vestigia del Porto di Traiano e Porto Claudio», il vescovado di Porto, il passaggio con la scafa e la chiesa, «passato il porto», di S. Ippolito sull'Isola Sacra. Sulla foce artificiale sono visibili «passonati nell'imbocco di Fiumicino», sistema fondale che induce a pensare a un'opera di consolidamento del terreno; viene indicata, altresì, la Via Severiana che taglia ancora l'Isola Sacra.

Più esplicito il foglio che documenta il tracciato della Via Ostiense che individua chiaramente le saline di Levante; la via consolare cammina sopraelevata su sette arcate per superare lo stagno con il «fosso che viene dal mare per la fabrica del sale». Il sistema produttivo è diviso in numerose «file», lunghi bacini paralleli per l'estrazione del sale, affittati singolarmente ai privati. La presenza di numerose case coloniche testimonia un territorio fertile e produttivo, caratterizzato da una grande macchia che si estende fino al casale di Dragoncello. Articolato il sistema dei fossi spesso attraversati da ponti anche a più arcate.

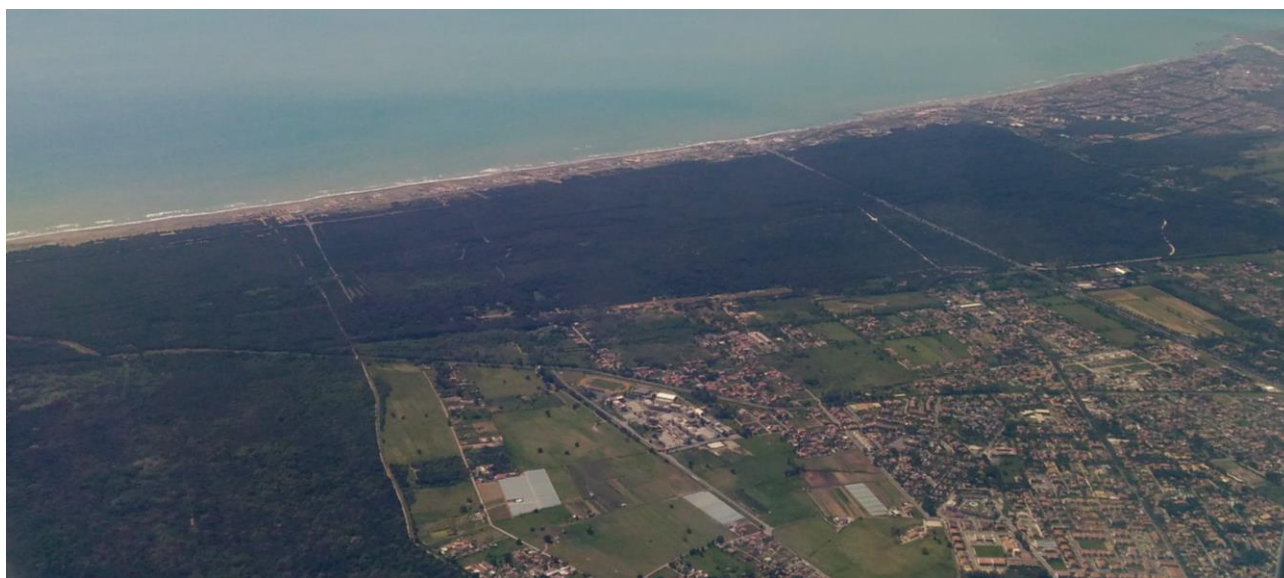
La carta alessandrina di Orazio Torriani (1660) riproduce tutto il territorio della tenuta di Porto con le torri a controllo della costa: S. Michele (XVI secolo) alla bocca del fiume di fronte all'isola Sacra (definita «Isola Grande»), Boacciana (IX secolo) vicino il Fiume morto, e quella di Fiumicino (XV secolo). Spicca anche la presenza di un manufatto denominato «palazzo de' Specchi», indicazione rintracciata solo nella successiva pianta ottocentesca di Giuseppe Verani e Vincenzo Feoli che, individuando i resti archeologici di Ostia, riporta la stessa definizione per il *Capitolium*. Probabilmente all'epoca la struttura è ancora utilizzata come ricovero per animali e, quindi, legata al latifondo di riferimento. Sono ancora visibili: lungo la Fossa traiana numerose capanne utilizzate per la pesca o come stalle; il ricovero della barca per il traghetto (scafa) di fronte alla chiesa di S. Ippolito; il monte Giulio che oggi sappiamo racchiude i resti del Porto di Claudio; numerosi ripari per animali, oltre che tumuleti, pantani con canneti, fossati e canali per il drenaggio dell'acqua stagnante. Chiaramente delineato l'invaso del Porto di Traiano con l'indicazione del recinto murario medievale, la Porta Romana e l'Episcopio.

Una stima sempre dell'Alessandrino, del 1632, relativa ai poderi annessi al casale di Dragoncello, di proprietà dei monaci di S. Paolo, graficizza in maniera puntuale il territorio caratterizzato da: ampi spazi a prato limitrofi al fiume, ginestreti, una grande selva racchiusa tra campi (fig. 9). Altre mappe indicano: la tenuta di Capocotta caratterizzata dalla presenza di una vasta macchia (fig. 9); il territorio di «Hostia» con aree destinate a «lavorativo» e pascolo, con evidenti zone paludose, pantani d'acqua salata, un'estesa boscaglia verso l'interno del territorio (macchia di Ostia), «tomboletto» (tumuleti) sulla costa, prati (del Tiro e della Comunella), «vigne e vignali» intorno al borgo. Ancora in uso le saline «Nove e Vecchie della Camera»; con chiara evidenza viene rappresentato anche il Fiume morto, indicato come «Isola di porto» e il ponte tra stagno e saline. Dal lato destro

MARIA GRAZIA TURCO

del fiume, vicino al pantano di Ponente, nell'area di Campo Salino, detta «Le Salsare», spicca la presenza di aree a «frutto d'erba».

Il problema dell'impaludamento del litorale ostiense è talmente importante da richiamare l'attenzione dell'ingegnere olandese Cornelius Mayer (1629-1701) il quale formula una proposta di navigabilità per il Tevere; l'ingegnere inserisce un nuovo porto per Roma a nord della foce del fiume, pensando di collegarlo alla città attraverso un canale che parte all'altezza del porto di Ripa Grande e lungo la riva destra arriva all'ansa di Tor di Valle, per poi distaccarsene e raggiungere lo stagno di Maccarese. Nella carta allegata alla relazione



*Fig. 10: Veduta della tenuta di Castel Fusano e Capocotta (foto di Isgrò S., 2016).*

viene indicato un breve canale tra lago ostiense e Tevere, riportato come «taglio nuovo», quale intervento di bonifica dell'acqua stagnante. Meyer segnala che il Porto di Traiano è completamente «riempito d'arene» e che le torri «vecchia di Fiumicino» e di S. Michele sono ormai quasi inutili «a causa della...troppa distanza dal Mare»; stessa sorte per la torre Alessandrina (1662), costruita pochi anni prima sulla costa ma ora già interrata.

La mappa disegnata alla fine del Seicento da Giovanni Battista Cingolani (1692) riporta la topografia dei luoghi con i due tracciati consolari, stagni, saline, castello, torri di guardia, ruderi e aree coperte da selve; mostra anche le conseguenze dell'alluvione del settembre 1557 determinate dalla piena del Tevere quando il corso d'acqua definisce un nuovo andamento e forma il cosiddetto «fiume morto». Il castello di Giulio II perde così le originarie funzioni militari e doganali, visto che viene a trovarsi a circa un chilometro di distanza dal nuovo meandro. Nella cartografia vengono rappresentate, per la prima volta, seppur ancora con approssimazione i «Rudera Ostiensia», oltre che le torri Boacciana e di S. Michele.

La famiglia Sacchetti, nel 1713, inizia la conversione forestale di parte dei terreni posti nella fascia retrodunale del versante sinistro del Tevere; tale complesso, insieme ad altre aree boscate preesistenti, costituisce il sistema boschivo che attualmente comprende la pineta di Castelfusano e la tenuta presidenziale (fig. 10). Nella cartografia storica di



Bernardino Olivieri (1802) viene indicata, vicino «casa dei Sacchetti», la nuova concentrazione della pineta, mentre alcune aree libere sono destinate all'agricoltura di base, pastorizia e allevamenti di bovini.

L'incisione di Luigi Canina, del 1845, pur nella modificazione progressiva dei caratteri morfologici determinati dalla sedimentazione, riporta l'andamento del vecchio corso del fiume, la presenza di un importante apparato arboreo prossimo al mare, insieme alla continuità delle aree lacustri, poche case coloniche e i resti delle due città portuali.

Nel 1857, durante il pontificato di Pio IX, viene costituita la Società Pio-Ostiense con la finalità di bonificare stagni e saline; si deve attendere l'Unità d'Italia, con Roma Capitale, per dare inizio alla bonifica del litorale ostiense (1884). Fra i promotori degli studi sulla sistemazione del fiume si trova un progetto elaborato, ma non approvato, di Giuseppe Garibaldi che oltre a prevedere la deviazione del tratto urbano del Tevere, contempla la bonifica, la definizione di nuovi canali e l'impostazione di un porto a Fiumicino collegato con una linea ferroviaria (fig. 11).

Il risanamento viene eseguito tra 1884 e 1892 dall'Associazione Generale Operaia Braccianti del Comune di Ravenna su progetto del Genio Civile; operazione questa condotta attraverso la realizzazione di un articolato sistema di canali e idrovore di sollevamento che trasformano profondamente l'assetto territoriale e paesaggistico

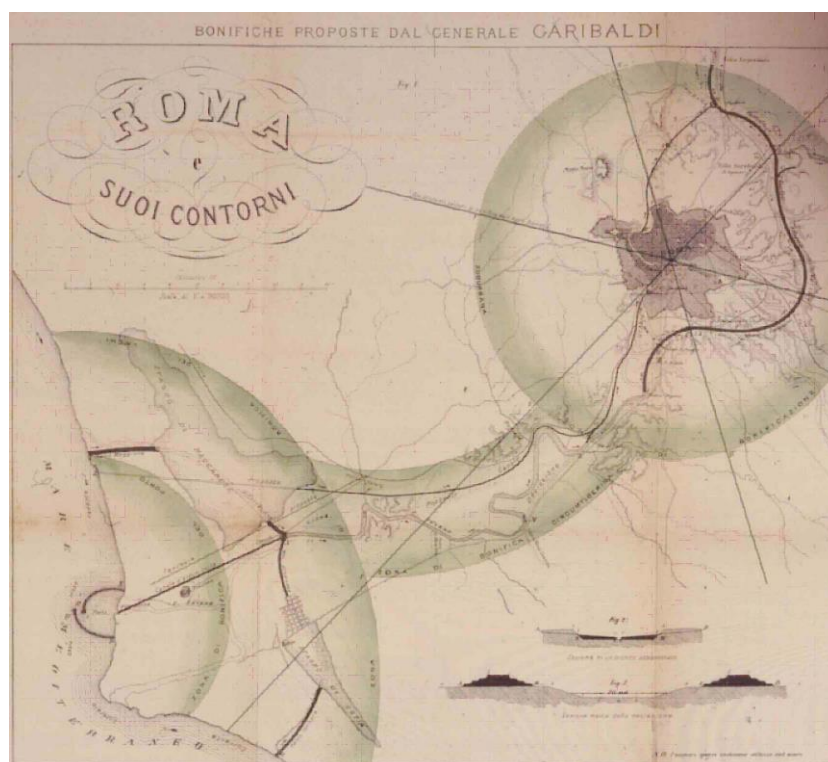


Fig. 11: C. Pavon, Roma e i suoi contorni, litografia, 1875. Proposta di G. Garibaldi per la deviazione del Tevere, la bonifica dell'Agro Romano e la costruzione di un grande porto a Fiumicino; in verde le aree della bonifica. I progetti sono stati elaborati durante la sua permanenza a Roma, dal 1875 al 1876. (Pavon, 1875).

MARIA GRAZIA TURCO

dell'area alla foce del Tevere (fig. 11). L'inserimento di una nuova vegetazione, eucalipti e alberate lungo i canali, altera il sistema verde fino ad allora caratterizzato da arbusti e siepi.

Di particolare interesse anche l'analisi delle fotografie aeree, in un periodo in cui l'aerofotografia italiana comincia a interessarsi del litorale ostiense per conoscerlo e individuarne le tracce del passato: nel 1907, con un aerostato del Battaglione Specialisti del Genio; nel 1911, con un rilievo topografico dal pallone promosso da Corrado Ricci e Dante Vaglieri sull'esempio della documentazione aerea già eseguita sul Foro Romano da Giacomo Boni con un pallone frenato (1899-1909). Ne deriva la realtà di un'area ancora scarsamente antropizzata da manufatti moderni e da infrastrutture stradali.

Nei primi anni del Novecento sul territorio inizia un'ulteriore grande trasformazione, quella edilizia: con le prime autolinee extraurbane sorgono, infatti, i sobborghi rurali, quei centri pianificati per la colonizzazione agricola del territorio intorno a Roma. Nel 1924 nasce la prima borgata, quella di Acilia, costruita sulla strada che «porta Roma al mare», in una zona risanata dalla malaria; a seguire, dopo il 1935, cominciano a formarsi gli insediamenti abusivi di Focene, Isola Sacra e Passoscuro.

## Conclusioni

La ricerca indaga il complesso rapporto instauratosi tra valenze diverse del territorio ostiense, da sempre caratterizzato da fiume, mare e presenze archeologiche, ma oggi in un contesto sostanzialmente diverso e difficilmente leggibile.

L'area oggetto di studio, unica per il suo passato e per il contesto naturale e paesaggistico, richiede attualmente nuova attenzione: lo scopo è quello di restituire un'identità a quest'area attraverso azioni progettuali basate sul riconoscimento e il mantenimento dei caratteri del luogo oltre che dei 'valori' ad essi correlati.

La conoscenza storica di un territorio rappresenta, infatti, strumento fondante per mettere in atto interventi di valorizzazione e tutela di un paesaggio, come quello in esame, stratificato di memorie architettoniche e valenze paesaggistiche di grande importanza per la comunità; 'ricchezze' queste riconosciute anche dalla Convenzione Europea del Paesaggio (2000) e ulteriormente affermate dall'ultimo Decreto legislativo del 2008, il n. 63, che definisce il paesaggio quale «territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni».

## Bibliografia

- AA. VV. Roma. Visioni dalla Coda della Cometa. In *Rassegna di Architettura e Urbanistica*. (2013). XLVII, 141, settembre-dicembre.
- Progettare paesaggio. Landscape as Infrastructure. A Studio Research Report of the Harvard Graduate School of Design*. (2011). A cura di CANNAVÓ, P., AEBISCHER, P. e CANCELLIERI, S. Roma: Gangemi Editore.
- BOCCI, D. Il delta tiberino. In *Giornale del Genio Civile*. (1892). 30, 1-34.
- CALZA, G. *Il Tevere nell'antichità*. In *Capitolium*. (1937). 12, 309-318.
- CASSIODORO, (2005). *Variae*. Trad. parziale a cura di VISCIDO, L. Cosenza: Pellegrini Editore, VII, 9.
- GIRAUDI, C., TATA, C., PAROLI, L. (2007). Carotaggi e studi geologici a Portus: il delta del Tevere dai tempi di Ostia Tiberina alla costruzione dei porti di Claudio e Traiano. In *The Journal of Fasti Online*. (2007). folder 80 ([www.fastionline.org](http://www.fastionline.org)).
- KEAY, S., MILLET, M. *ET ALII*. Portus. An Archaeological Survey of the Port of the Imperial Rome. In *Archaeological Monographs of the British School at Rome*. (2005) 15. London.
- MEYER, A. (1685). *L'Arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del Tevere*. Roma.



- MORELLI, C., CARBONARA, A., FORTE, V., GROSSI, M. C., ARNOLDUS-HUYZENDVELD, A. (2011). La topografia romana dell'Agro Portuense alla luce delle nuove indagini. In *Portus and its Hinterland, recent archaeological research*. A cura di KEAY, S. e PAROLI, L. London: British School at Rome, 261-285.
- PAVON, C. (1875). *Sulle bonifiche romane proposte dal generale Garibaldi*. Considerazioni di Filopanti Q. Roma: Tipografia romana.
- SHEPHERD, E. J. (2006). Il rilievo topofotografico di Ostia dal pallone (1911). In *Archeologia aerea*, 2, 15-38.
- STRABONE (1988). *Geografia. L'Italia*, a cura di Biraschi A. M. Milano: BUR (Biblioteca Universale Rizzoli). Libro V, 2, 5.
- SVETONIO, G. (1977). *Vita dei Cesari (Vita di Claudio, 20)*. trad. di Nosedà E. Milano: Garzanti Editore.

### Sitografia

<http://www.digiter.it/geoarcheologia/geoarcheologia-it/valle-del-tevere/>\_(Tonnie Huijzendveld, A. *La valle del Tevere*) (consultato 30/5/2016)

[www.fastionline.org](http://www.fastionline.org) (consultato 25/5/2016)



## ***Il „sistema“ del verde nel litorale romano: strumento di recupero e strategie di valorizzazione per un territorio in „mutamento“***

*The green “system” of the Rome coastal zone: instrument of revitalization and enhancement for a territory in evolution*

**SONIA GALLICO, MARIA PIERA SETTE**

Università di Roma La Sapienza

### **Abstract**

*The Rome coastal territory is of great historical, archaeological, landscape and natural interest, showing remarkable signs of evolution over time. The landscape is characterized by the final stretch of the Tiber River and Tyrrhenian coast line. The millennial evolution of the area has led to the formation of ponds, marshes, forested areas, and various forms of settlement and urbanization: this is a natural and anthropic landscape of delicate balances, now partially degraded but still with great potential. The archaeological sites of Ostia Antica and Trajan's Harbour, and the many medieval and renaissance survivals, have not yet been fully exploited. The Natural Reserve of the Roman Littoral, as defined in 1966, has not been fully implemented, and could still be instrumental in containing the growing urban development driven by the district of Ostia, the new residential developments of the Roman hinterland, the municipality of Fiumicino, and the International "Leonardo da Vinci" Airport.*

### **Parole chiave**

Verde, territorio, Roma, recupero, valorizzazione

Green, territory, Rome, shoreline, recovery, valuation

### **Introduzione**

Come gran parte del territorio nazionale e non solo, anche il Litorale romano mostra i segni di profonde, recenti modificazioni. Non mancano tuttavia, ancora ben leggibili, le tracce della sua lunga evoluzione, dove l'interazione uomo-ambiente risulta intensa e storicamente plurimillenaria.

Si tratta di un'area di grande interesse naturalistico che si adagia allo sbocco del bacino del Tevere sud, quello che dal margine della città di Roma va a sfociare nel Mar Tirreno, comprendente il X Municipio del Comune di Roma (circa 150 Km<sup>2</sup>.) e l'intero Comune di Fiumicino (circa 213 Km<sup>2</sup>): un territorio che presenta potenzialità variegata introdotta in un paesaggio, che è insieme naturale e antropico, agrario e infrastrutturato, dai confini residuali diversificati; un terreno su cui insiste l'alveo del fiume che con avanzamenti, variazioni del corso, modifiche della sua fruizione ha determinato nei secoli la formazione di stagni, paludi, aree boschive e mutamenti dei luoghi abitati; tutte aree dagli equilibri delicati, in parte degradate ma ricche di potenzialità. Notevole è stata nel secondo dopoguerra l'espansione edilizia facendo passare i residenti da circa 25.000 ab. nel 1951 agli attuali 250.000 con molteplici poli quali Ostia, i nuclei edilizi dell'entroterra sia pianificati che spontanei, Fiumicino e l'aeroporto internazionale "Leonardo da Vinci".

SONIA GALLICO, MARIA PIERA SETTE

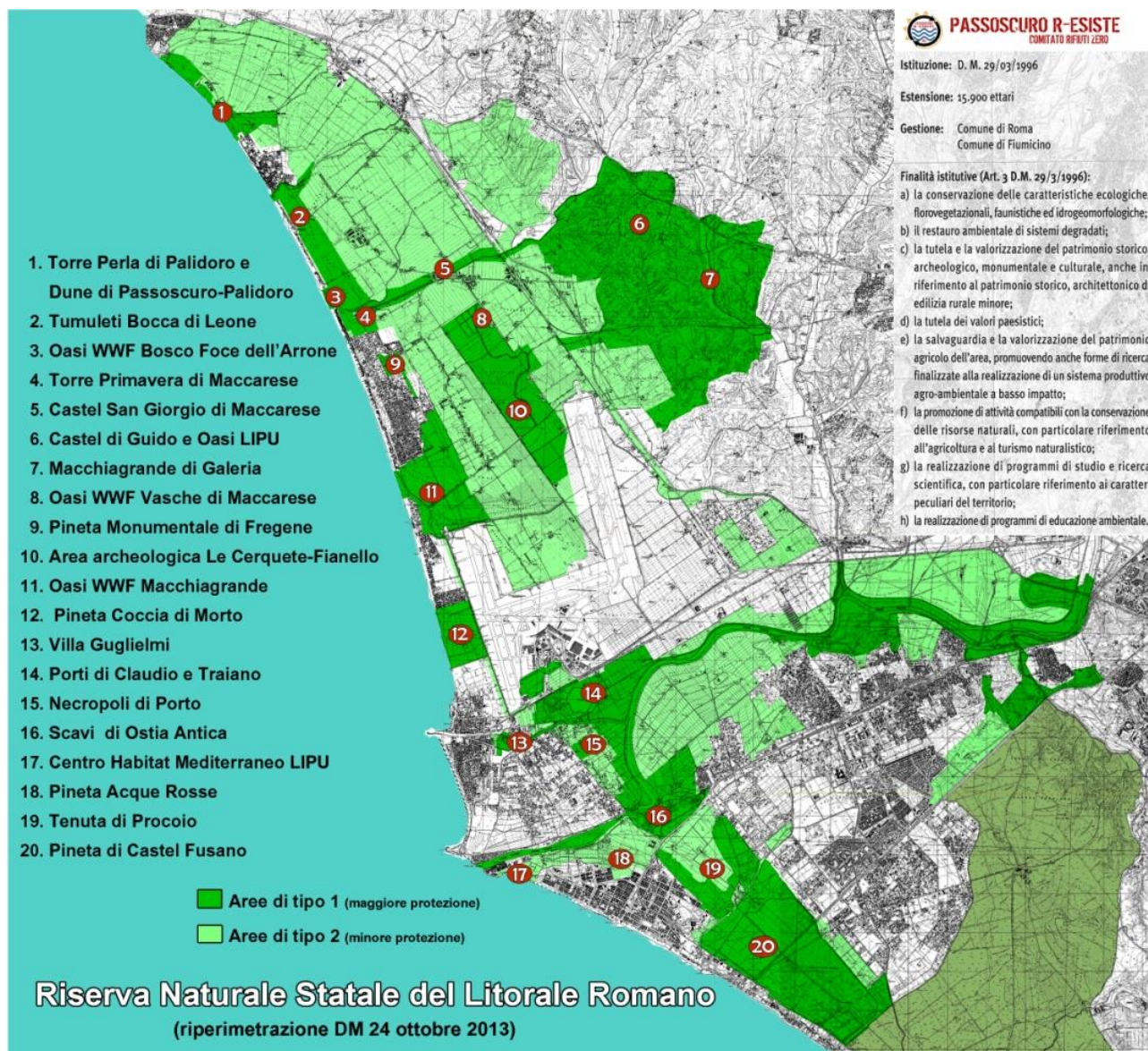


Fig. 1: Mappa aggiornata della perimetrazione del verde DM 24/10/2013 ([www.riservalitoraleromano.it](http://www.riservalitoraleromano.it)).

Parallelamente, non si può non registrare la ricchezza archeologica del luogo, comprendente la regione di Ostia Antica e i resti del Porto di Traiano, due aree di caratura internazionale che danno risalto al territorio anche se dopo gli interventi di bonifica della fine del XIX secolo e la successiva intensa antropizzazione, parte dei segni morfologici e antropici di questa lunga Storia sono andati perduti. Inoltre non si possono trascurare resti archeologici “minori”, quali il sito pre-romano di Ficana, le ville litoranee e le altre tracce sparse di insediamenti romani, ma anche vestigia paleocristiane, torri medioevali e rinascimentali, la Rocca e il Borgo di Giulio II, l'Episcopio di Porto, la villa Chigi, le chiese settecentesche e quanto è rimasto del centro ottocentesco di Fiumicino progettato da Giuseppe Valadier. Da citare infine una Ostia prima liberty e poi razionalista, con le palazzine di Adalberto Libera che caratterizzano parte del lungomare. Un discorso a parte merita la tenuta presidenziale di Castel Porziano che, con i suoi quasi 6000 ha di verde,





Fig. 2: Il ramo di Fiumara grande alla foce del Tevere ([www.labur.eu](http://www.labur.eu)).

costituisce non solo un importante polmone verde per la città ma, strettamente vincolato, può fornire l'idea del territorio litoraneo privo di antropizzazione.

Attualmente sul territorio insistono numerosi vincoli, da quelli idro-geologici a quelli archeologici, a quelli paesaggistici, compresa la Riserva Naturale Statale del Litorale Romano, istituita nel 1996, la quale, seppur non pienamente in attuazione, può ancora costituire uno strumento per contenere la crescente espansione edilizia (fig. 1).

### 1. Il verde, quale componente del sistema eco-ambientale

L'insieme del verde del territorio, compreso tra la dorsale del Parco Fluviale e le aree protette litoranee con direzione nord-sud, include un patrimonio estremamente diversificato e complesso, composto da aree agricole, parchi e riserve naturali, ville storiche, giardini pubblici e verde urbano. È ovvia l'importanza strategica di tale contesto che, soprattutto verso la Foce, mostra un potenziale di notevole interesse legato all'esistenza di aree umide e alla possibilità di ri-utilizzare convenientemente vecchie strutture semi-abbandonate appartenute a insediamenti abusivi troppo a lungo tollerati (fig. 2).

Le potenzialità paesaggistiche di quest'ambito sono enormi; in effetti vanno a comprendere anche l'area della bonifica ottocentesca dall'attuale via dei Pescatori, fino alle borgate di Saline, Dragona ed Ostia Antica, attuata con l'uso di idrovore, collettori e canali ancora oggi presenti e per la maggior parte funzionanti su una terra assolutamente pianeggiante, estesa e suggestiva, che offre uno spazio agricolo indicato anche per attività di agriturismo. Naturalmente, all'interno del contesto ambientale sono comprese quelle parti protette che nel loro complesso costituiscono un vero e proprio „sistema” e dove i principali obiettivi da perseguire riguardano la tutela, il recupero e la difesa dell'habitat.



SONIA GALICO, MARIA PIERA SETTE



*Fig. 3: La pineta di Castel Fusano (foto degli autori).*



*Fig. 4: Capo due Rami nell'Isola Sacra (foto degli autori).*

Fra queste si annovera anche la Riserva Naturale del Litorale che si estende per circa 16.000 ettari nei comuni di Roma e Fiumicino, interessando tutta la fascia costiera, dalla marina di Palidoro, a nord, alla Pineta di Castel Fusano al centro e alla spiaggia di Capocotta, a sud. In aggiunta, vanno poi considerati i 59 Km<sup>2</sup> del parco della tenuta presidenziale di Castelporziano con le riserve limitrofe di Decima-Malafede e del Laurentino-Acqua Acetosa.

Di fatto, all'interno della Riserva sono presenti aree di notevole interesse naturalistico: i tumuleti di Bocca di Leone, la foce dell'Arrone, le vasche di Maccarese, la pineta di Coccia di Morto, Macchiagrande di Galeria, la valle e la foce del Tevere e, a conclusione, il tratto più meridionale, caratterizzato dalla presenza di dune che conservano residui consistenti della vegetazione mediterranea tipica di queste formazioni quali *Agropyretum*, *Ammophiletum*, *Crucianelletum*, che rientrano all'interno di un Sito di Importanza Comunitaria (SIC) e di una Zona di Protezione Speciale (ZPS) della Rete Natura 2000 (fig. 3).

Un territorio dalle potenzialità variegata che dall'Area Umida Naturale dell'Ansa Morta di Magliana passa alla zona segnata dal fosso di Malafede, il canale che raccoglie le acque piovane delle colline di Castel Porziano e della Laurentina, e poi, verso la foce, viene sovrastato dalla collina di Monte Cugno sulla riva sinistra e lo sbocco del Rio Galeria su quella destra; quindi il tratto terminale, composto di brani naturalistici che a partire dalla parte più ad est dell'area di Bonifica, si mescola con le potenzialità ecologiche del bivio di Capo Due Rami (fig. 4).

Si deve anche rilevare che lungo le rive del fiume la vegetazione appare fortemente degradata come dimostra la mancanza di specie erbacee associate al pioppeto-saliceto e l'invasione del sottobosco da parte dei rovi; ma si deve anche osservare che il verde ripariale è in rapido accrescimento e potrebbe ritornare a condizioni di buona naturalità.

In effetti, il Tevere costituisce un importante corridoio biologico, come evidenzia l'ansa morta, individuata come area ad elevata qualità ambientale, così come per la porzione verde della Pineta, unica sia per la vegetazione, più o meno fitta a seconda che vi dominino il Leccio (*Quercus ilex*) o il Pino domestico (*Pinus pinea*), sia per la presenza di tipiche specie faunistiche.

Altresì, come è stato sottolineato da parte della storiografia, nel territorio della Riserva sono state distinte alcune „unità di paesaggio“ ad ognuna delle quali corrisponde una precisa vegetazione; così, per prima si osserva la formazione dei „cordoni dunali costieri“, segue un repentino cambiamento vegetazionale che definisce la „duna antica“ la quale insieme ai cordoni occupa un territorio generalmente piatto ancorché „segnato“ da leggere depressioni dove si formano stagni, denominati comunemente „piscine“; successivamente, si nota la „piana alluvionale“, oggi interamente coltivata, poi il terrazzo costiero di Macchia Grande di Galeria che presenta una morfologia piuttosto varia, con colline, forre e una vegetazione diversificata e complessa; infine, i „laghi costieri bonificati“, unità di paesaggio strettamente collegate alla piana alluvionale dove sino alla fine dell'Ottocento esisteva un grande lago costiero come testimoniano i campi coltivati collocati a quota quattro metri più bassa rispetto al livello stradale. In sostanza, questa vasta zona protetta esclude l'area dell'aeroporto e gli ambiti urbani di Fiumicino e di Ostia, al contrario include l'Azienda Agricola di Castel di Guido, a ridosso della Via Aurelia, l'area naturale di Macchiagrande di Galeria, le aree agricole delle Bonifiche di Pagliete e di Maccarese nonché le zone a macchia mediterranea, presenti a tratti lungo la fascia costiera.

## 2. Peculiarità dei siti archeologici

In proposito, si evidenzia che se ben noti sono gli scavi di Ostia Antica, meno conosciuti appaiono quelli dell'originario sistema urbano di Portus, la necropoli sull'Isola Sacra e il museo delle Navi di Fiumicino; similmente avviene per i resti dell'arcaico insediamento di Ficana, di Dragona o le tracce dell'antica via Ostiense che risultano per lo più ignorate.

D'altra parte, è certo che l'antica città romana di Ostia, lambita sia dal fiume che dal mare, fosse localizzata in un diverso contesto territoriale; in sostanza, si può dire che la precedente linea di costa era arretrata di circa 4 Km, l'ansa del fiume risulta cancellata durante una piena, nel 1557, il grande stagno non è più esistente così come le saline, anch'esse scomparse.

Il primo insediamento di Ostia che si identifica con il "castrum", si fa risalire agli inizi del IV secolo a.C.; da questo primo nucleo si avvia la sua lunga stratificazione i cui segni di mutazione risultano ancora leggibili. È qui interessante osservare l'area degli scavi guardando la sistemazione della vegetazione realizzata a partire dagli anni Trenta del secolo scorso<sup>1</sup>. Si tratta dell'assetto previsto da un organico progetto redatto da Guido Calza e Italo Gismondi inerenti lavori di "scavo, restauro e assetto archeologico ed estetico delle rovine"<sup>2</sup> (fig. 5).

I punti salienti di quella sistemazione, che ha tanto mutato la fruizione degli scavi, sono l'impiego di grandi alberature (*Platanus orientalis*, *Pinus pinea*) sia lungo la strada carrabile d'accesso sia lungo il Decumano (*Pinus pinea*, e *Cupressus sempervirens*); diversamente, vicino agli edifici antichi e strade secondarie, compaiono alberature di grandezza minore, all'interno e vicino alle Domus, essenze arbustive (cipresso, pino, oleandro ed edera) e, ad integrazione delle strutture murarie scomparse, siepi geometriche miste, mentre all'interno dei ruderi piccoli tappeti erbosi. È evidente che entro questo quadro, si profili il valore estetico della flora spontanea sulle rovine; parimenti, lo stato di abbandono provoca spesso l'estendersi di zone inselvatichite che entrano in conflitto con i manufatti antichi tanto da considerarsi vegetazione „infestante“, sia erbacea che legnosa, la quale se non adeguatamente controllata, può mettere a serio rischio equilibri delicati e creare situazioni di incompatibilità: da un lato l'esigenza di tutela degli elementi più significativi della flora dal punto di vista della naturalità o della loro valenza storica, dall'altra l'esigenza conservativa delle strutture archeologiche, nella loro irripetibilità, con cui la flora si trova a interagire negativamente. In proposito, è facile rilevare che tali problematiche sono presenti proprio nell'area degli Scavi dove risultano evidenti le conseguenze dovute all'accrescimento e allo sviluppo delle alberature, piantumate in prossimità delle fabbriche antiche che attualmente sono investite dagli apparati radicali degli impianti arborei; di qui, l'esigenza di operare per meglio riqualificare e valorizzare tanto l'ambiente naturale quanto il bene archeologico (figg. 6a, b).

In questa prospettiva, si colloca opportunamente, il Parco Archeologico Naturalistico (1997-1998) del Porto di Claudio e Traiano che si caratterizza per la speciale coesione tra il sistema delle architetture dell'impianto portuale allo stato di rudere, il patrimonio arboreo e la presenza degli specchi d'acqua, in una armonica unità definita dalle tracce dei resti antichi su un paesaggio, senza dubbio storico (fig. 7).





Fig. 5: Gli scavi di Ostia Antica (foto di A. Novelli da [www.nationalgeographic.it](http://www.nationalgeographic.it)).



Figg. 6-7: Il decumano ad Ostia Antica (foto degli autori).

### 3. Continuità e trasformazioni

Negli ultimi decenni, brani di città edificata, generati dal formarsi di insediamenti urbani in forte crescita, hanno disegnato un'organizzazione territoriale caratterizzata da un pluralità di situazioni che allo stato attuale appare molto frammentaria: insediamenti pianificati che ne hanno trainato di abusivi, insinuatisi in ogni direzione compromettendo la leggibilità dell'organismo territoriale, aree agricole che conservano una certa unitarietà e aree agricole marginali in via di abbandono, spazi circoscritti di interesse storico archeologico, resti di macchia mediterranea, pinete sottoposte a una certa pressione antropica.

SONIA GALLICO, MARIA PIERA SETTE



*Fig. 8: L'antico Porto di Traiano ([www.originalia.it/lago-di-traiano-e-lantico-porto-di-roma](http://www.originalia.it/lago-di-traiano-e-lantico-porto-di-roma)).*

A fronte di tale elevata dinamicità, corrisponde un mancato adeguamento della trama insediativa che ovviamente, oltre a trovare la sua principale strutturazione nei percorsi antichi, continua ad appoggiarsi sulla rete infrastrutturale principale realizzata nel secolo scorso per collegare Roma alla nuova città marina e che oggi è chiamata a rispondere alle recenti e consistenti localizzazioni delle nuove attività economiche presenti nel settore ovest del territorio: dall'attuale ruolo e peso di Ostia all'inserimento dell'aeroporto internazionale, dalla centralità della nuova fiera alle recenti presenze insediative – residenziali, commerciali e produttive – come il polo Commerciti, il parco Leonardo, le aree industriali, l'attività di nautica o il nuovo porto turistico.

È evidente che una configurazione della rete tutta radiale, dalla costa verso Roma e viceversa, la quale in un secondo momento si è allargata attraverso una serie di crescite trasversali, richieda oggi urgentemente una migliore organizzazione del reticolo infrastrutturale, sia a livello territoriale che urbano e locale, così da rispondere alle domande determinate dai nuovi „usi“ che si sono via via diffusi nel territorio attraverso un insieme di aggregazioni morfologicamente diversificate e alquanto sconnesse.

Si tratta di „mutamenti“ che non sono mai stati messi a sistema, in modo da evitare soluzioni parziali ed episodiche; in effetti vaste aree risultano ancora prive di definizione, aree libere che non sembrano del tutto compromesse, spazi pubblici che richiedono un'adeguata integrazione. In sostanza, il quadro complessivo dà conto di ambiti dagli equilibri delicati ma ricchi di potenzialità; in questo senso, come è stato qui evidenziato, all'interno del sistema ambientale è compreso quel patrimonio „verde“ che, seppur estremamente diversificato e complesso, connette parti di territorio che appaiono differenziate, si insinua fra i tessuti del costruito e li rende a loro volta molteplicità di frammenti da recuperare e difendere all'interno del proprio habitat. Si tratta di un bene complesso che, stanti le morfologie prive di accentuate pendenze, delinea un paesaggio „ondulato“ la cui copertura vegetale oltre quella a coltura estensiva dominante, esibisce



una vegetazione spontanea che si concentra, com'è naturale, sulle pareti più acclivi e sulle sponde dei corsi d'acqua; una fenomenologia ricorrente nella Campagna romana che contribuisce a determinarne l'immagine paesaggistica tipica, di cui il nostro territorio ne conserva ampia testimonianza.

D'altra parte, non si può non rilevare la singolare evidenza della continuità dell'evoluzione storica di questa zona che è alla base della sua valenza identitaria così come testimoniato da numerosi viaggiatori, scrittori e vedutisti illustri che, nel corso dei secoli, hanno sempre attraversato tale contesto paesaggistico.

Al riguardo, è utile sottolineare la particolarità della fascia costiera ricca di sedimentazione storica – comprensiva, già in età imperiale romana, tanto di complessi residenziali di tipo suburbano quanto di ville di tipo extraurbano – con ampio „comprensorio verde” alle spalle il cui ruolo è stato ed è tuttora parte integrante del multiforme processo di stratificazioni, antropiche e naturali.

#### 4. Sviluppo e tutela: per una migliore dialettica

In sintesi, risulta evidente come il „sistema” preso in considerazione si caratterizzi tanto per la presenza di importanti risorse storiche e naturali, quanto per la presenza di sacche di degrado e di marginalità urbana e sociale derivanti dal processo di sviluppo che ha indotto ad una crescita disarticolata e spontanea. A questo punto si comprende quanto siano più che mai necessarie operazioni di „riordino” che riescano a perseguire la qualità paesistico-ambientale del sito; di conseguenza, appare indispensabile una visione d'insieme capace di produrre e controllare tanti progetti puntuali che possano interagire reciprocamente entro il processo trasformativo, in continua evoluzione (fig. 8).

Si tratta di coniugare *sviluppo* e *tutela*: binomio che postula di operare secondo le ragioni della *storia* e, indivisibilmente, secondo le esigenze della *contemporaneità*; tutta la tematica ruota intorno a tale dialettica che comporta la messa a punto di strumenti idonei a gestire equilibri diacronici e complessi. In questa prospettiva, osservando le numerose sfaccettature che emergono dalle vicende del „verde” nel litorale romano, si deve registrare come i mutamenti, frutto della componente biologica interagiscano con quelli prodotti dal fare umano, volti a modificare un insieme polimaterico, vegetale e non; un „palinsesto” dove ogni singolo elemento richiama direttamente l'altro, così da delineare le „relazioni di valore” che intercorrono fra insieme e parti.

#### Conclusioni

A questo punto, risulta chiaro come la pluralità di interessi implicita in ogni operazione che si collochi entro realtà, di certo articolate e complesse, non può essere risolta se non attraverso differenziati strumenti, di volta in volta adeguati alla situazione specifica.

Di fatto, ipotesi progettuali e studi di fattibilità consentono di costruire un quadro unitario di strategie – siano esse tutela o pianificazione – le quali, mettendo a sistema l'insieme delle iniziative disegnano un assetto territoriale che si completa in forma coerente con uno scenario organizzativo più ampio innervato proprio all'interno del contesto paesistico-ambientale del litorale dove il sistema del „verde” assume un duplice ruolo: essere strumento di „recupero”, e contemporaneamente, mezzo di „valorizzazione” dei grandi parchi, delle nuove centralità, dei vari processi insediativi e delle loro interconnessioni.

È quindi necessario ripensare complessivamente il sistema delle relazioni al fine di garantire

SONIA GALLICO, MARIA PIERA SETTE



Fig. 9: Il progetto di sviluppo dell'aeroporto ([www.profburp.com/plan/image13.htm](http://www.profburp.com/plan/image13.htm)).

un presidio costante del territorio contro l'abbandono, e soprattutto nella gestione e nella tutela del verde favorendo altresì l'insediamento di funzioni di carattere e interesse collettivo. In questo senso, è opportuno riconsiderare l'argomento richiamando questioni ancora irrisolte, così da interpretare il processo storico nonché identificarlo quale presupposto e guida sicura di un'operatività che, mentre coinvolge l'apporto di competenze plurime, sostiene il contributo di azioni sinergiche, destinate a produrre nuove sintesi.

### Bibliografia

- Progetto Tevere '82*. (1982). Comune di Roma, Ufficio Speciale Tevere. Roma: Edizioni Quasar.  
*Progetto Litorale '83*. (1983). Comune di Roma, Ufficio Speciale Tevere. Roma: Edizioni Quasar.  
*Fiumicino tra Cielo e Mare. Una storia da vedere*. (2000). Roma: Publidea 95.  
Il Piano stralcio per il tratto urbano del Tevere da Castel Giubileo alla Foce – P.S.5. In *Tevere* (2003). 22-23.  
*Relazione sullo stato dell'Ambiente – Natura e verde pubblico*. (2011). Roma Capitale. Dipartimento Tutela ambientale e del verde – Protezione civile. Roma.  
COPPOLA, F., FAUSTI, G., ROMUALDI, T. (1997). *La città interrotta: Ostia Marittima 1904-1944*. Roma: Edizione Proxemix-Metropolit.  
CRETI, L. (2008). *Il Lido di Ostia*. Roma: Libreria dello Stato - Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.  
DE VICO, FALLANI M. (1985). *Raffaele De Vico e i giardini di Roma*. Firenze: Sansoni Editore.  
LATTANZI, G., V., ISAJA, P. (1986). *Pane e lavoro. Storia di una colonia cooperativa: i braccianti romagnoli e la bonifica di Ostia*, Venezia: Marsilio Editore.  
MANNUCCI, V. (1992). *Il Parco Archeologico Naturalistico del Porto di Traiano*. Roma: Gangemi Editore.

### Sitografia

[www.riservalitoraleromano.it](http://www.riservalitoraleromano.it)  
[www.nationalgeographic.it](http://www.nationalgeographic.it)  
[www.originalia.it/lago-di-traiano-e-lantico-porto-di-roma](http://www.originalia.it/lago-di-traiano-e-lantico-porto-di-roma).  
[www.profburp.com/plan/image13.htm](http://www.profburp.com/plan/image13.htm).

### Note

<sup>1</sup> I lavori sono stati diretti e in parte rielaborati da Raffaele De Vico sulla base di un progetto di Michele Busiri Vici che lo eseguì durante la preparazione dell'Esposizione Universale di Roma del 1942.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Servizi Artistici, busta 934, Scavi e Antichità, fasc. 8618.

## *Il paesaggio frammentario della banlieue di Parigi: formazione, riconoscimento e valorizzazione*

### *The fragmented landscape of the Paris banlieue: formation, recognition and enhancement*

**FRANCA MALSERVISI**

LéaV ENSA Versailles – CAUE94

#### **Abstract**

*Enhancement of the landscape heritage in the recently urbanized areas of the Parisian banlieue requires the adaptation of the interpretative methods to the ongoing rapidity of mutations and extreme morphological fragmentation. The landscapes, swamped by speculative operations and incomplete urban experimentations, bring out issues of asset recognition and patronage. Based on the results of the “Diagnostic patrimonial des Patrimoines paysagers” carried out in the Seine-Amont territory, we propose a reading of the historical importance of these issues in the instability of the banlieue. Cadastres, aerial photos, but also town magazines, plans and oral testimonies, contribute to reveal the dynamics useful for operational choices. Based on the analysis of a plurality of landscape elements (vestiges of parks, hidden belvederes, road structures, collective gardens, remains of industrial blocks), the research illustrates some significant aspects of this recent development in the urban phenomenon.*

#### **Parole chiave**

Storia urbana, banlieue, paesaggio urbano, tutela, storia applicata

Urban history, suburbs, urban landscape, heritage safeguarding, applied history

#### **Introduzione**

L'estensione della nozione di patrimonio ai territori d'urbanizzazione recente richiede l'elaborazione di un approccio metodologico adatto alla comprensione di paesaggi in cui gli aspetti da tutelare si manifestano prevalentemente deboli e vulnerabili. Questo contributo presenta i risultati di due studi condotti da chi scrive, architetto consulente del CAUE 94, per la *Direction des espaces verts et du paysage* della provincia del Val-de-Marne. I CAUE, o *Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement*, sono delle associazioni a scala provinciale alle quali la legge sull'architettura del 1977<sup>1</sup> ha affidato delle missioni di accompagnamento degli enti locali e dei cittadini, al fine di promuovere la qualità degli interventi architettonici, urbani e paesaggistici. L'incarico affidato al CAUE 94 riguardava una ventina di comuni del sud-est della metropoli parigina<sup>2</sup> ed era finalizzato a fornire elementi di conoscenza sugli aspetti patrimoniali, intesi in senso lato, di un settore in cui, nei prossimi anni, si prevedono importanti trasformazioni urbane. Secondo i principi fissati dal *département* (provincia), l'analisi del paesaggio doveva contribuire a una ricerca collettiva, procedendo all'identificazione dei singoli *oggetti* patrimoniali presenti sul territorio interessato. La necessità di definire un corpus di oggetti isolati, che potrebbe apparire in contraddizione con la dimensione globale della nozione di paesaggio, ha

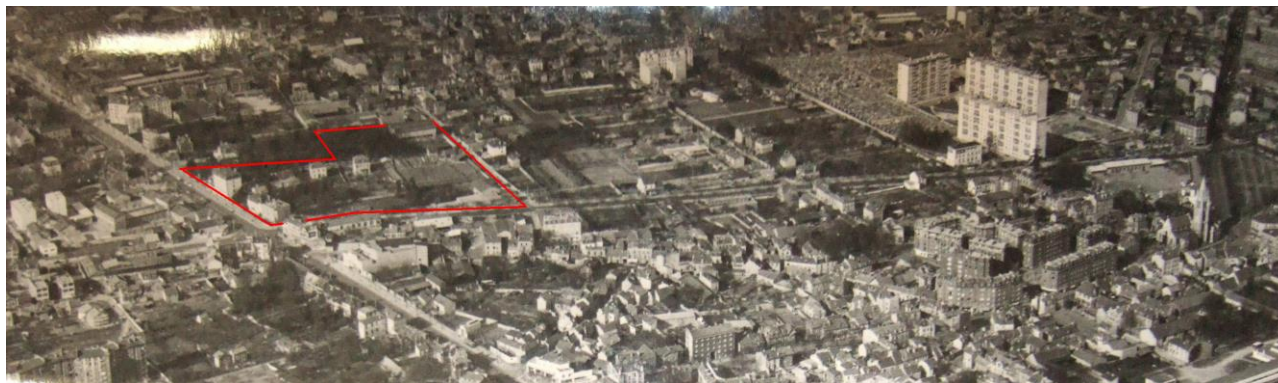


Fig. 1: Veduta aerea della giustapposizione di forme urbane a Vitry-sur-Seine all'inizio degli anni 1960 (Archivi comunali Vitry-sur-Seine). Il tratto rosso localizza il perimetro del futuro parco del museo MAC VAL sulla superficie di alcuni giardini residenziali di cui conserva qualche traccia (Diagnostic 2012).

prodotto tuttavia una riflessione metodologica fruttuosa. Attraverso l'analisi incrociata di decine di schede sull'evoluzione di paesaggi *vissuti* di diversa natura (parchi storici, cimiteri, spazi pubblici arborati, giardini di residenze private, settori coltivati o punti panoramici), l'approccio per siti rilevanti ha offerto nuove opportunità per la comprensione dei tessuti urbani eterogenei e complessi. Grazie a un *corpus* di oggetti sufficientemente esteso è stato possibile valutare l'impatto di dinamiche evolutive localizzate e, solo in apparenza, meno significative.

### 1. La formazione dei paesaggi della banlieue: spazi, percorsi e punti di vista

L'urbanizzazione rapida degli *environs* di Parigi è stata attuata disordinatamente. Nuovi frammenti di città si sono sviluppati al di fuori dei limiti definiti dall'estensione del 1860, seguendo logiche dettate dalla proprietà fondiaria e dalle opportunità speculative. Lottizzazioni di terreni agricoli e proprietà nobiliari, industrie e vaste infrastrutture, sono apparse su un territorio rurale, creando discontinuità ancora visibili (fig.1). Le nuove tecniche costruttive offrivano la possibilità di occupare tutti i tipi di suolo, modificando la relazione con la topografia naturale. Carte storiche e foto aeree mostrano la progressiva occupazione delle zone coltivate, boschive o a pascolo, e la creazione di infrastrutture che hanno trasformato l'organizzazione territoriale ereditata dall'*Ancien régime*. Dal secondo dopoguerra, l'introduzione spregiudicata di nuove forme urbane e di edifici alti ha accentuato la percezione della *banlieue* come superficie indifferenziata, anche se caratterizzata da forti contrasti dimensionali e funzionali, oltre che sociali ed economici. Parlare di patrimonio paesaggistico in un territorio di questo tipo necessita di ricalibrare i criteri di valutazione [Auduc 2012]. Come valorizzare una veduta il cui primo piano è un vasto parcheggio? Come descrivere la qualità di un paesaggio fluviale sormontato da un imponente ponte autostradale?

Le ricerche sulla costruzione della città ordinaria [Backouche, Montel 2007; Darin 2009] focalizzano l'attenzione non tanto sulle teorie e i grandi progetti, ma piuttosto sulle azioni e gli interventi realizzati da una molteplicità di attori, promuovendo l'analisi delle modalità concrete di formazione dei paesaggi urbani. La costruzione dei tessuti banali è osservata come il risultato di compromessi tra interessi divergenti, come adattamento di progetti parzialmente realizzati o come somma d'interventi casuali. Per valutare le qualità



paesaggistiche da salvaguardare sul territorio dei venti comuni studiati, le inchieste di cui si discute seguono questo tipo di approccio.

Lo sguardo ravvicinato sugli elementi patrimoniali dei paesaggi del Val-de-Marne è stato facilitato dalle politiche nazionali di finanziamento di studi a sostegno della pianificazione territoriale [AAVV 2015]. Il documento del 2003, *Val-de-Marne: Eléments pour une politique de paysage*<sup>2</sup>, è un imprescindibile riferimento per i fondamenti geografici e storici del territorio della provincia, in cui sono identificate le famiglie di paesaggi (quartieri urbani, quartieri di case individuali, quartieri puzzle, valle della Bièvre, valle della Marne, valle della Senna, altopiano della Brie, grandi infrastrutture, spazi urbani aperti). Nei settori più densi, in cui la frammentazione delle forme urbane e l'impatto delle infrastrutture sono più rilevanti, queste unità paesaggistiche appaiono meno concretamente operative a una scala ravvicinata.

L'individuazione degli elementi paesaggistici d'interesse patrimoniale riflette la volontà di rallentare le dinamiche negative determinate dalla densificazione incontrollata della trama urbana, come la riduzione delle aperture visuali, il cancellamento dei rilievi naturali e l'impoverimento del tessuto vegetale. Le schede elaborate comprendono oggetti diversi, quali: punti vista sul paesaggio, giardini di ospedali, orti familiari o viali arborati. La diversità dei microcontesti studiati corrisponde alla complessità della nozione di paesaggio e prende in considerazione le varie scale della percezione. L'osservazione dei luoghi e percorsi prediletti da abitanti e frequentatori della città ha rappresentato un fondamentale punto di partenza della ricerca, poi arricchita dall'identificazione degli spazi più nascosti e confidenziali, basata sulla ricerca documentaria e cartografica. La conoscenza diretta dei territori studiati ha permesso di evitare un'attitudine estetizzante e uno sguardo solo aneddotico sulle incongruità dei paesaggi urbani che spesso accompagnano le azioni di valorizzazione della *banlieue*.

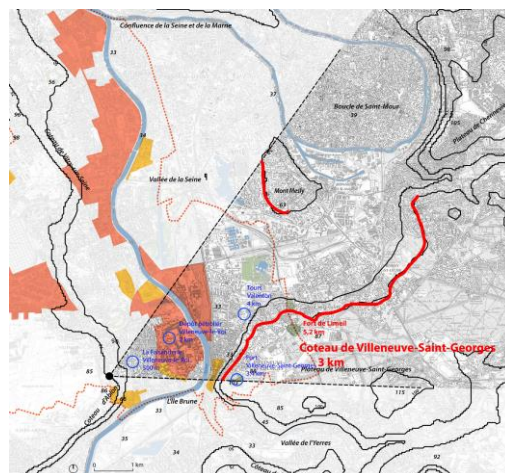


Fig. 2: Villeneuve-le-Roi, veduta verso la valle della Senna dall'alto di una nuova avenue appena terminata ; la strada arborata dà inizio un processo di lottizzazione a fianco di un settore produttivo (AD 94, côte 2 Fi VILLENEUVE-LE-ROI 91), (Diagnostic 2102).

Fig. 3: Villeneuve-le-Roi, Jardins familiaux del Frais-Rosset, carta di localizzazione dei coni ottici e degli elementi paesaggistici visibili dal punto di vista della rue du Maréchal Foch, (Diagnostic 2102).



## 2. Metodi e fonti per sondare il divenire di un paesaggio urbano

La metodologia di analisi per singoli elementi ha permesso di indagare le diverse situazioni, nella loro specificità e nelle loro potenzialità. Per ogni oggetto è stato definito un perimetro per studiarne l'evoluzione all'interno di un intervallo temporale significativo, l'iconografia e le fonti pertinenti [Costa, Robert 2008]. La moltiplicazione delle schede ha imposto la ricerca di un punto d'equilibrio tra l'approfondimento e la rapidità della redazione. Per la comprensione della permanenza di qualità paesaggistiche in spazi sottoposti a mutazioni successive, le carte elaborate negli studi di archeologia del paesaggio [Robert 2012] si rivelano particolarmente utili. Il largo uso di fonti documentarie accessibili in linea, come la base dati *Géoportail*, è una conferma delle nuove potenzialità offerte delle politiche *opendata* per gli archivi pubblici. Sfortunatamente, l'analisi dei progetti urbani dimostra l'impatto relativamente modesto di questa documentazione, probabilmente imputabile alla scarsa diffusione delle discipline storiche nella formazione dei progettisti. La descrizione dei valori paesaggistici, affievoliti nel tempo da un uso incontrollato del suolo, si è avvalsa di copiosi fondi di cartoline illustrate stampate a partire dall'inizio del '900, fonti iconografiche fondamentali per la sorprendente varietà dei soggetti rappresentati (fig. 2). Nessun aspetto della *banlieue* in trasformazione sembra essere stato trascurato, anche il più banale, incompiuto o degradato, come i quartieri insalubri dei *mal lotis* o le frange delle zone industriali.

Le schede propongono un rapporto storico sintetico, una descrizione delle qualità paesaggistiche e delle loro potenzialità, il tutto illustrato da un apparato iconografico adattato a ogni tipo di oggetto. Per i punti di vista, per esempio, sono state elaborate delle carte specifiche di localizzazione dei coni ottici (fig. 3). Utilizzate individualmente, le schede permettono di approfondire la conoscenza diacronica di luoghi prevalentemente non ancora valorizzati. La rilettura d'insieme fa emergere invece fenomeni più globali e di scala più larga.

## 3. Continuità e discontinuità: i paesaggi dei corsi d'acqua

Nonostante le discontinuità legate all'industrializzazione, il paesaggio fluviale della Senna conserva un forte potenziale ormai ampiamente riconosciuto. Diversa è la situazione di un corso d'acqua minore come la Bièvre, incanalato e coperto negli anni Cinquanta dopo aver esaurito il suo ruolo di scarico industriale. L'alternanza di edifici alti e di spazi aperti ricopre ormai l'antico letto del fiume. I tentativi di restituire questo elemento naturale strutturante, sostenuti da Amministrazioni e abitanti, appaiono troppo isolati. La varietà di queste evocazioni potrebbe fare eco ai molteplici usi che hanno storicamente caratterizzato la Bièvre, controllata da secoli per far funzionare mulini, irrigare i campi e riempire i bacini nei parchi delle residenze nobiliari. Senza sorpresa, le sistemazioni attuali tendono a dimenticare il passato industriale delle rive, operando una selezione nella storia dell'antropizzazione del fondo valle. Le schede permettono di rileggere le motivazioni contraddittorie dei progetti recenti e invitano a reinventare una coerenza, necessaria per compensare la perdita della continuità visiva del corso fluviale.

La valle della Bièvre è attraversata da altri flussi d'acqua: gli acquedotti. Come per le autostrade e le ferrovie, queste infrastrutture visualizzano la prossimità della capitale e la complessità delle reti necessarie al suo funzionamento. Gli archi degli acquedotti che attraversano la valle hanno costituito, fin dall'epoca gallo-romana, uno degli elementi più connotanti del paesaggio a sud di Parigi. Nonostante sia stata effettuata una sopraelevazione



Fig. 4: Nel 1900 il versante Est della valle della Bièvre, non ancora urbanizzato, è modellato dalle cave a cielo aperto. La linea rossa identifica la superficie della cava dismessa che sarà trasformata nel campo di calcio Hardenberg del comune di Arcueil, (Plan de la commune d'Arcueil, 1900, AD94), (Diagnostic 2014).

Fig 5: Nel 1936, Il campo sportivo è circondato dalle abitazioni e dalla scuola della Cité Jardin d'Arcueil-Cachan (carta su foto IGN, mission C2314-1501-1936\_NP2, cl. 21), (Diagnostic 2014).

delle arcate dell'acquedotto Médicis, ad opera dell'ingegnere Belgrand nel XIX secolo, l'impatto dell'opera muraria si è oggi notevolmente ridotto.

Le schede mostrano altri effetti generati dal passaggio di flussi idrici in zone densamente urbanizzate che sono ugualmente interessanti. Il passaggio sotterraneo degli acquedotti, che impone la continuità di lunghe fasce non costruibili, ha permesso la preservazione di spazi vuoti di grande valore per la qualità del sistema vegetale e della maglia viaria pedonale. È interessante notare come la forte continuità fisica e visiva dei tracciati generati da flussi artificiali sotterranei contrasta con la quasi totale invisibilità dell'antico corso naturale della Bièvre.

#### 4. Permanenza delle tracce del sottosuolo e evoluzione rapida degli usi del suolo

Nella ricerca di spazi aperti residui e di necessarie zone di respiro nel centro denso dell'agglomerazione, le attrezzature sportive sono state studiate con attenzione. Il potenziale valore paesaggistico dei grandi campi sportivi assume caratteristiche diverse secondo la localizzazione e la sistemazione degli spazi adiacenti. Ripercorrere gli usi successivi delle particelle assegnate alle attrezzature sportive permette di osservare un aspetto della resilienza delle forme nella città di urbanizzazione recente.

I campi situati a mezzacosta, spazi aperti che permettono larghe vedute sul paesaggio lontano, conservano la memoria di cave di gesso o di argilla dismesse (figg. 4-5). Questi terreni erano rimasti ineditati a causa dei costi aggiuntivi imposti dalla stabilizzazione del terreno. Numerose superfici residue erano state destinate alla pratica sportiva nella prima metà del Novecento per soddisfare i bisogni d'infrastrutture generati da un rapido aumento demografico. I campi situati nel fondo valle sono, talvolta, la traccia di zone inondabili rimaste inutilizzate. Quelli in altopiano possono essere legati alla permanenza di superfici coltivate a orto al centro di vasti isolati lottizzati disordinatamente lungo i bordi. La difficoltà di urbanizzare questi spazi interstiziali ha favorito la loro utilizzazione per la pratica sportiva, limitando tuttavia la visibilità dell'attrezzatura per gli abitanti.

Il lavoro di analisi sull'evoluzione degli usi del suolo ha rivelato la diffusione di spazi aperti che sono invece stati assorbiti dall'urbanizzazione della seconda metà del XX secolo. Grandi e piccole superfici coltivate sono visibili sulle foto aeree che datano del secondo dopoguerra. Queste immagini dimostrano l'interconnessione degli spazi vegetali produttivi fino agli anni Sessanta e Settanta. Sarebbe interessante che le attuali politiche di sviluppo dell'agricoltura urbana nelle grandi metropoli potessero trarre profitto da una conoscenza approfondita del passato recente della trama vegetale produttiva. I grandi progetti urbani in corso di attuazione nel Val-de-Marne investono settori industriali dismessi nei quali il forte impatto determinato dalla scomparsa delle attività produttive ha cancellato la memoria dei precedenti usi del suolo. Nella zona inondabile nell'ansa della Senna detta *Ardoines*, le cave di sabbie della prima metà del Novecento sono state sostituite da vasti settori coltivati, visibili nelle foto aeree del secondo dopoguerra. La coscienza del carattere storicamente transitorio dei paesaggi che si sono susseguiti permetterebbe di affrontare con maggiore consapevolezza i riadattamenti profondi in corso d'attuazione.

## 5. Fragilità dei parchi storici

Il riconoscimento del valore patrimoniale dei giardini storici, sancito dalle pubblicazioni loro dedicate e dalla protezione delle superfici arborate nei piani urbanistici, sembrava sufficiente a proteggere queste testimonianze dell'arte dei giardini. Creati per le grandi dimore storiche, i seminari o i pensionati educativi costruiti in prossimità della capitale tra il primo XIX e il primo XX secolo, i parchi storici hanno subito un processo generalizzato di degrado.

Queste vaste proprietà inglobavano funzioni complementari: giardini regolari in prossimità delle edifici; sentieri sinuosi, praterie e gruppi d'alberi nelle parti sistemate all'inglese; frutteti e orti nelle superfici coltivate associate a costruzioni utilitarie. La trasformazione in parchi pubblici ha lasciato incolte le zone coltivate, che tendono a essere utilizzate dalle municipalità come superfici fondiari gratuite per realizzare scuole e servizi (fig. 6). Nei seminari ormai svuotati o trasformati in cliniche private, il destino delle superfici incolte che



Fig. 6: Valenton, parco Jacques-Duclos. Evoluzione della superficie del parco: identificazione del settore conservato come parco comunale sulla « Carte d'Etat Major », 1818-1824, e schema della lottizzazione di settori del parco residuo, attuate e in progetto (base foto aerea IGN 2012), (Diagnostic 2012).



non sono protette come *espaces boisées classés* è simile e il costante aumento del valore del suolo ha intensificato questo tipo di scelte. La complementarità delle funzioni, la coerenza degli spazi e la varietà dei vegetali e delle atmosfere paesaggistiche si riducono progressivamente fino a trasfigurare inesorabilmente queste testimonianze maggiori della cultura del paesaggio. Spazi privilegiati circondati da un'urbanizzazione continua, i parchi storici meritano un altro destino per potenziare la fruizione collettiva e tutelarne le insostituibili qualità paesaggistiche. I rischi cui sono sottoposti i parchi storici richiedono uno sforzo di sensibilizzazione e l'elaborazione di adeguate ed efficaci strategie di gestione.

## 6. Gli spazi verdi delle grandi attrezzature collettive

Un fenomeno ugualmente inquietante se osservato a larga scala è la soppressione degli spazi aperti arborati, a giardino o coltivati, che completavano i grandi ospedali e le istituzioni educative, dotate di spazi di socializzazione, di vita all'aperto e di produzione di frutta e ortaggi (fig. 7). Concepiti come insiemi autonomi circondati da campi e boschi, le grandi attrezzature collettive destinate alla popolazione della capitale hanno dovuto adattarsi alla necessità di accogliere un numero sempre crescente di persone e servizi. Giardini, viali e orti sono stati progressivamente occupati da nuove costruzioni, riducendo sensibilmente la qualità degli spazi disponibili, la comprensione della composizione globale e l'apporto benefico della vegetazione (fig. 8). Nell'attuale ricerca di proposte innovative per inventare una città sostenibile, l'organizzazione di questi insiemi coerenti invita a osservare attentamente l'iniziale complementarità tra vegetazione e costruito e a valorizzare le qualità paesaggistiche residue.



Fig. 7: Veduta generale dell'ospedale del Kremlin-Bicêtre all'inizio del XX secolo; le zone coltivate che appaiono in primo piano sono state occupate dal nuovo ospedale costruito negli anni Ottanta (AD94, 2Fi KREMLIN-BICETRE 12), (Diagnostic 2014).

Fig. 8: Veduta aerea dell'ospedale Paul Guiraud a Villejuif nel 1949. Cortili piantati, giardini e viali arborati sono parte integrante della composizione generale. L'aumento della densità delle costruzioni ha oggi ridotto in modo rilevante la componente vegetale e gli spazi aperti.

MALSERVISI FRANCA



Fig. 9: Thiais, la piazza del municipio crea un nuovo centro urbano destinato a strutturare l'estensione del villaggio rurale (Atlas communal du département de la Seine, 1900, AD94, 1FI/Thiais 5), (Diagnostic 2102).

Fig. 10: Thiais, la piazza all'inizio del XX secolo (AD94, 2fi THIAS 191), (Diagnostic 2102).

## 7. Importanza degli spazi pubblici arborati nella strutturazione della banlieue

Una delle maggiori difficoltà incontrate nella realizzazione di nuovi quartieri in settori già urbanizzati riguarda la connessione della maglia viaria. Le schede elaborate per osservare l'evoluzione di piazze e viali arborati hanno evidenziato una fase importante dell'adattamento degli antichi borghi rurali alle esigenze della modernità. La costruzione dei primi edifici comunali (municipio e scuole) permise la creazione delle prime piazze pubbliche studiate per completare ed estendere borghi e villaggi. La cartografia storica permette di identificare gli spazi pubblici realizzati negli anni Ottanta dell'Ottocento che hanno assunto un valore strutturante nello sviluppo successivo del nucleo antico. Le cartoline documentano le pratiche collettive che vi erano accolte e testimoniano dell'efficacia di sistemazioni semplici e ben proporzionate. Confrontate ai progetti di paesaggio sviluppati da Alphand e dai suoi successori per Parigi [Alphand C.-A.1867-73], questi progetti modesti rivelano l'esistenza di una riflessione specifica sulla modernizzazione della viabilità negli intorno della capitale (figg. 9 e 10). Progettati da architetti locali, gli interventi offrono una varietà di soluzioni sperimentate per affidare agli spazi pubblici il ruolo di elemento connettivo della ricomposizione urbana.

## Conclusioni

Elaborato in stretta collaborazione con la *Direction des espaces verts et du paysage*, il bilancio delle qualità paesaggistiche è stato direttamente utilizzato dai paesaggisti e urbanisti di questo servizio del *Département* del Val-de-Marne. Le singole schede contribuiscono alla definizione di progetti concreti e allertano sulle fragilità di situazioni urbane sulle quali il servizio deve emettere il proprio parere o elaborare dei progetti d'intervento [Laouenan, Malservisi 2103]. La presentazione del *Diagnostic* ai comuni studiati, enti competenti su una parte importante dei siti analizzati, ha dato luogo a scambi utili per valutare le possibili interazioni con gli strumenti di pianificazione.

L'interesse dei risultati ottenuti doveva dar luogo a una formalizzazione del metodo adottato e al proseguimento della ricerca su tutto il territorio della provincia. A seguito della costituzione della *Métropole du Grand Paris*, la riorganizzazione delle competenze degli



enti locali ha imposto una pausa. Nello stesso tempo, questa stessa riorganizzazione delle competenze sta già favorendo un nuovo sguardo sul territorio dell'agglomerazione.

Al di là dell'identificazione d'interessanti piste d'approfondimento, il *Diagnostic* mostra il possibile contributo di una storia urbana applicata alle scomode temporalità del progetto. Riprendendo lo spirito dell'archeologia d'urgenza, alcuni sondaggi speditivi focalizzati sui rischi e le opportunità dei settori in mutazione permetterebbero di superare l'attuale incomprensione di paesaggi contraddittori e conflittuali, in cui convivono le tracce di antichi usi del territorio e i risultati confusi di progetti recenti di cui si è persa rapidamente la memoria. Tra ambiziose operazioni urbane incompiute, infrastrutture rapidamente entrate in obsolescenza e sorprendenti fenomeni di riuso, la storia recente è ricca d'insegnamenti che confermano le possibilità di resilienza e adattamento dei paesaggi.

## Bibliografia

- AAVV. (2015). *Les Atlas de paysages. Méthode pour l'identification, la caractérisation et la qualification des paysages*. Paris: Ministère de l'écologie et du développement durable.
- ALPHAND, C.-A. (1867-73). *Les Promenades de Paris. Histoire, description...*, Paris: J. Rothschild.
- Paysages d'Ile-de-France*. A cura di AUDUC, A. Paris: Somogy éditions d'art.
- BACKOUCHE I., MONTEL N. La fabrique ordinaire de la ville. In *Histoire urbaine*. (2007). n° 19, p. 5-9.
- COSTA L. ROBERT S. (2008). *Guide de lecture des cartes anciennes. Illustrations dans le Val d'Oise et le Bassin parisien*, Paris: Errance.
- DARIN M. (2009). *La comédie urbaine*. Paris: Infolio Ed.
- LAOUENAN G., MALSERVISI F. L'étude de diagnostic des patrimoines paysagers de l'OIN ORSA dans *Histoire du paysage dans le sud-est parisien*, CLIO 94, *Bulletin du comité de liaison des sociétés d'histoire et d'archéologie du Val-de-Marne*. (2013). n°31. 52-62.
- ROBERT S. (2012). Les dynamiques spatiales à la croisée de l'archéologie et de la géographie. In *L'Espace géographique*. (2012). n°4, Tome 41. 289-294.

## Sitografia

- <http://www.iau-idf.fr/liou-et-vous/cartes-donnees/cartographies-interactives/portail-des-territoires.html> (consultato 30/5/2016)
- <http://www.geoportail.gouv.fr/donnees?thematique=Cartes&type=thematique> (consultato 30/5/2016)
- [http://carto.apur.org:8080/page\\_accueil/](http://carto.apur.org:8080/page_accueil/) (consultato 30/5/2016)

## Note

- <sup>1</sup> Legge n° 77-2 del 3 gennaio 1977 sur l'architecture, *Journal officiel* del 4 gennaio 1977.
- <sup>2</sup> Archives départementales 94, *Diagnostic des patrimoines paysagers du territoire OIN ORSA*, CD94/CAUE Val-de-Marne, 2012, 420 p.; *Diagnostic des patrimoines paysagers de la Vallée de la Bièvre*, CD94 /CAUE Val-de-Marne, 2014, 303 p.
- <sup>3</sup> Archives départementales 94, *Eléments pour une politique de paysage, Val-de-Marne, Ile-de-France*, Bureau d'étude Folléa-Gautier, DDE, 2003.



***Brianza, „paese“ in mutamento tra „luci“ e „derivate ombre“****Brianza: a 'countryside in transition between 'lights' and 'derived shadows'***MARIA ANTONIETTA CRIPPA**

Politecnico di Milano

**Abstract**

*Brianza was the ancient name of a small upland, organized as a set of “free” rural municipalities in the 15<sup>th</sup> century. Beginning in the 17<sup>th</sup> century, the territory extending between Milan, Como and Lecco became the locality for the country villas and sumptuous gardens of the nobles and wealthy merchants of Milan. Beginning in the late 19<sup>th</sup> century, it began a further series of continuous changes. “There are landscape and crafts, industry and agriculture, job and religion, cuisine and folklore” (C. Castellaneta); it is „on the edge“; promised, fabulous, archaic land; very rich in myths and legends; country between 'lights' and 'derived shadows' of its famous inhabitants (L. Santucci). Countless sources interpret the reality of Brianza, offering guidance for overall protection as well as the preservation of individual structures and significant sites. What is more is to identify a territorial reorganization of Brianza, as is now demanded by the entire local citizenry, assuming the grounding hypothesis of the relationships of its major cities and its traditional character as “middle ground”.*

**Parole chiave**

Brianza, terra favolosa, mentalità, modifiche del paesaggio, beni culturali  
 Brianza, fabulous land, mentality, landscape changes, cultural heritage

**Introduzione**

Brianza è termine storico-geografico che individua sia un luogo sia l'articolazione, senza soluzioni di continuità, di più luoghi – città, borghi, campi, parchi, boschi – tuttora vivacemente contrassegnati da propria identità culturale, per alcuni aspetti anche ambientale, ricchi di monumenti di eccelso valore in un intreccio, tra antico assetto e recenti modifiche, che attende puntuale e complessiva re-interpretazione come *cultural heritage*, patrimonio materiale e immateriale da consegnare alle generazioni di domani. È territorio che, come la gran parte dei siti storico-geografici, non ha mai avuto confini puntualmente definiti; ed è invece caratterizzato, con modifiche importanti nel corso del tempo, da interna articolazione tra nodi di centralità e aree di margine.

La sua frammentazione amministrativa postunitaria in tre province – Milano, Como, Lecco – costituisce fattore di forte discontinuità rispetto all'assetto lentamente stratificatosi nei secoli; soprattutto ne rende ardua, oggi, la valorizzazione come contesto unitario ancora dotato di propria riconoscibilità. La difficoltà è ulteriormente accentuata dalla recente costituzione e successiva rapida eliminazione della nuova provincia di „Monza e Brianza“, coincidente con l'area briantea più radicalmente modificata negli ultimi due secoli nell'equilibrio ambientale.

MARIA ANTONIETTA CRIPPA

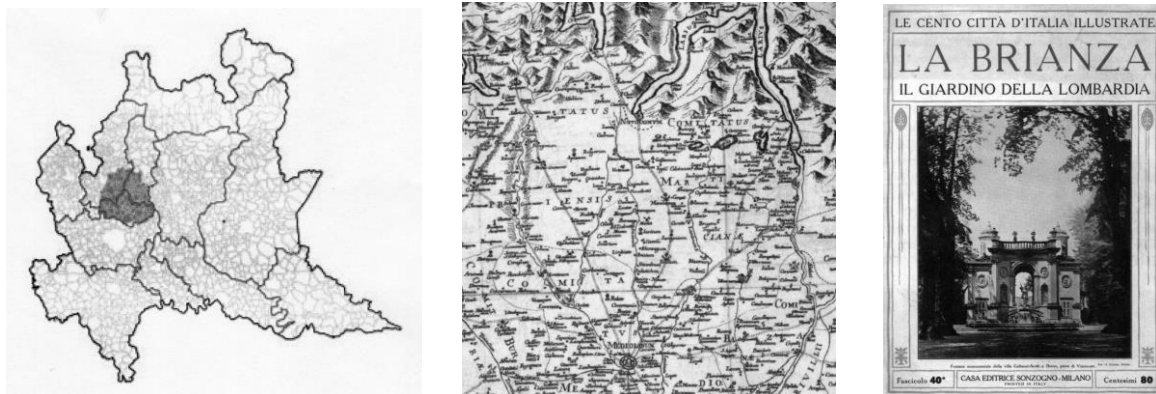


Fig. 1: Localizzazione schematica dell'area della Brianza nella Lombardia.

Fig. 2: Particolare corrispondente all'area della Brianza della Carta corografica della campagna milanese (G. Giulini, *Memorie della città e della campagna di Milano*, Milano 1760, Biblioteca ISAL).

Fig. 3: Fascicolo *La Brianza. Giardino della Lombardia*, s.d. ma dopo 1918 (Biblioteca ISAL).

Si aggiunga che il peso di Milano sull'intera Brianza è ancora tutt'altro che trascurabile, anche perché le urgenze d'interno rinnovamento del capoluogo lombardo si saldano con il disinteresse, finora totale, a decentrare funzioni pubbliche amministrative, ludiche e culturali. Incidono infine sul territorio brianteo sia la pressione omologante della modernità su costumi e modi dell'abitare, sia l'effetto, ancora contenuto ma già visibile, dell'inserimento di gruppi extra comunitari, costituenti *eclave* più o meno comunicanti con il preesistente contesto sociale, peraltro anch'esso in forte evoluzione.

In quest'area una valutazione del rapporto tra assetto storico, attuale situazione e possibili prospettive non può non tener conto di fenomeni di netta discontinuità, oltre che di una certa differenziazione tra le sue porzioni gravitanti intorno ai tre capoluoghi provinciali: risultano più ricche di parchi e boschi quelle a nord rispetto all'area gravitante su Milano. Resta tuttavia, evidente e sentita, un'unità territoriale briantea di qualità non trascurabile, rispetto alla quale solo il lucido recupero del contrappeso offerto dalla storica caratterizzazione unitaria e di lunga durata può favorire l'affermazione di un suo attuale protagonismo.

Non sono pochi gli sforzi prodotti in questi ultimi anni in questa direzione da parte delle istituzioni locali, dalla Regione Lombardia agli enti territoriali, alle associazioni sparse sul territorio. Non manca neppure un appassionato impegno a fare della tempesta culturale della modernità l'occasione per valorizzare il locale patrimonio storico. Di grande rilievo sono in particolare le attività della Regione Lombardia e di istituzioni locali di cultura, come ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, con sede operativa a Cesano Maderno), per rimettere in luce la „civiltà delle ville di delizia“, la ricchezza di storia e patrimonio architettonico e paesaggistico qui prodotto tra XVII e XIX secolo, innovandone al contempo, con la partecipazione delle comunità, funzioni e assetti globali. Non casuale è il recente e importante impegno editoriale nella costituzione di una vasta Storia della Brianza in sette volumi.

## 1. L'origine di un toponimo e le tappe di un'identità locale

Glottologi, storici, studiosi di toponomastica concordano nel tradurre il toponimo Brianza con „altura“ o „luogo alto, sovrastante“, nome di un modesto rilievo collinare, situato tra il





Fig. 4: Monza, Veduta aerea del centro della città in una cartolina degli anni Cinquanta (Fondo Perogalli, Archivio ISAL).



Fig. 5: Cesano Maderno, Piazza Arese e Palazzo Arese-Jacini in una fotografia degli anni Venti (Fototeca Archivio ISAL).

monte Barro e il colle di Montevecchia, emerso in un documento del 1107 che registra una donazione nel monte «qui dicitur Briantia» [Crippa, 2008, 15].

Tuttavia, solo tra XVIII e XIX secolo, esso divenne di largo uso per indicare la vasta area in cui i nobili e i ricchi mercanti milanesi, già a partire dal XVI secolo, decisero di realizzarvi ville di campagna con sontuosi giardini, che Marc'Antonio dal Re rese celebri come ville di delizia. Da allora il toponimo, storiograficamente consolidato nell'Ottocento dallo storico Ignazio Cantù, individuò un'area quasi tutta pianeggiante all'incirca rettangolare, i cui lati lunghi erano segnati, ad est, dal corso del fiume Adda, ad ovest, da quello del Seveso; i lati brevi erano individuati, a sud, dai comuni che facevano da corona a Milano e dall'estremo lembo di Monza, a nord da una linea ipotetica che collegava idealmente tra loro le città di Como e Lecco.

Precedentemente il termine aveva avuto singolare fortuna, tra XIV e XV secolo, per identificare una microregione – coincidente pressappoco con le pievi di Oggiono, Missaglia, Brivio, Garlate, Agliate e i territori di Pusiano, Garbagnate, Cesana, Suello – la cui popolazione, avendo ottenuto privilegi e esenzioni fiscali per la propria fedeltà, dapprima a Bernabò Visconti e poi a Francesco Sforza negli scontri con le comunità guelfe insediate oltre l'Adda, si costituì nel 1453 in Universitas Montis Briantiae. Fu un interessante esperimento di solidarietà tra comuni rurali, con loro relativa autonomia dal potere centrale e organizzazione di una burocrazia locale, che produsse anche, nel 1485, una Banca del Monte di Brianza per sostenere le molte e fiorenti attività artigianali locali. Gli abitanti di quest'area acquisirono, dunque, presto autonomia, specializzazioni artigianali spiccate e capacità di lavoro celebrate fino ad oggi.

Nell'immaginario collettivo oltre che nella produzione storico geografica e letteraria specifica, Brianza è divenuto, dunque, il nome della vasta porzione di territorio lombardo con una certa interna organicità e con struttura orografica collinare e pianeggiante. Vi si riconobbe unanimemente, come centro urbano di maggior rilievo seppur decentrato, la città di Monza, importante fin dal V-VI secolo perché scelta dalla regina Teodolinda come propria residenza privilegiata. Conquistò allora molti privilegi, anche religiosi. Tuttora vigente è la sua adesione alla liturgia cattolica romana che la distingue dal resto del

territorio brianteo, organizzato per pievi dipendenti dalla diocesi ambrosiana e dalla sua liturgia.

La Brianza può gloriarsi di aver dato i natali, nel corso dei secoli, a molte personalità di eccezionale levatura e di largo influsso in molti campi. Tra le più antiche e eminenti è Ariberto, vescovo milanese tra 1018 e 1045 di rilevanza europea, la cui famiglia di origine longobarda [Basile Weatherill, 2007, 311-33] ebbe sede centrale a Intimiano. A lui si deve l'assetto ancora oggi visibile dell'eccezionale complesso monumentale di Galliano, comprendente la basilica di San Vincenzo, ristrutturata e ornata da celebri affreschi, e il battistero, caposaldo dell'architettura romanica. Rese possibile inoltre, con un'accorta politica ecclesiastica, il rapido avvento, di poco a lui posteriore, di una Milano comunale consapevole della propria forza e in lotta con l'imperatore tedesco.

Teodolinda e Ariberto da Intimiano evocano splendori d'oro e di gemme preziose per opere artistiche – si pensi alla corona ferrea e al crocifisso di San Dionigi – segni di un sacro cristiano che ha lasciato in terra briantea simboli tra i più pregnanti e preziosi della cultura europea. Rilevanza non minore ha avuto il contributo dell'umile popolo, di contadini e artigiani, che l'ha abitata. Dai primi il territorio brianteo, fittamente boscoso, venne pazientemente lavorato. Vi si radicarono nel tempo le colture dei cereali, della vite, del lino, degli alberi da frutta, dell'ulivo e delle querce. Nel 1470, per incrementare la produzione locale del baco da seta, Francesco Sforza impose che, per ogni cento pertiche di terreno, fosse piantato un morone, l'albero del gelso di cui si nutrivano i bachi da seta, alla cui lavorazione si dedicarono, tra XII e XVI secolo molti Umiliati, comunità religiosa composta da laici stanziati in piccole comunità in tutta la Brianza. I moroni sono stati, fino a tempi recentissimi, contrassegni di identità del paesaggio brianteo.

Non stupisce che i nobili e i ricchi mercanti milanesi abbiano visto in questo vasto territorio, ricco di acque e di colture, dal clima più mite e salubre di quello cittadino oltre che popolato da gente attiva, possibilità di soggiorni festosi, proponibili ad ospiti di grande rilievo anche stranieri, e di utilizzo di risorse agricole per il proprio sostentamento e per il mercato cittadino. Non stupisce neppure, che al tramonto dell'epopea delle ville di delizia alla quale essi avevano dato luogo, si sia manifestata un'eccezionale industriosità locale estremamente capillare, presto inserita nel processo di modernizzazione che ha investito il capoluogo lombardo.

## **2. Percezioni della Brianza, tra XVIII e XX secolo**

Un filo di continuità interpretativa lega la saggistica che, tra Settecento e Ottocento, celebra la bucolica bellezza della Brianza a quella che, nella prima metà del Novecento, registra la scossa emotiva in chi l'ammirava per l'emergere delle prime ciminiere e dei primi condomini. Esso disegna l'evidente consistenza di una peculiare qualità ambientale, di lunga durata e di rapidissimo sconvolgimento. Scandito in esperienze e sentimenti di corrispondenza continuamente rinnovata tra città e campagna, esso è inoltre tanto solido da evidenziare un vero „amore“, per questa terra, da parte di milanesi e stranieri che l'hanno frequentata o attraversata, prezioso testimone di una forma mentis che collega luoghi singolari con sentimenti di carattere universale.

Il filo rosso, che qui rapidamente traccio, comprende autori in parte molto noti, in parte quasi sconosciuti; prende avvio dalle Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi, raccolte ed esaminate dal conte Giorgio Giulini, del 1760-65. L'autore, il Conte Giulini (1714-1780) storico di

Milano per diretto incarico dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, evoca i vaghissimi colli del monte di Brianza in un'immagine bucolica, divenuta vero topos non solo per la nobiltà e i ricchi mercanti milanesi ma anche per storici, geografi e persino colti protagonisti francesi e anglosassoni dei Grands Tours europei. Tra questi non può essere dimenticato Richard Bagot (1860-1921), saggista e romanziere inglese innamorato dell'Italia, che rende noto nella propria nazione *The italian lakes, painted by Ella Du Cane, described by Richard Bagot*, uscito a Londra presso l'editore Adam and Charles Black, in prima edizione nel 1905.

Poco dopo Giulini, il romanziere francese Henri Beyle-Stendhal (1783-1839) affascinato da Milano, per lui la città più bella del mondo, e dai suoi dintorni, scrive un *Diario del viaggio la Brianza* (agosto 1818). Nella sequenza degli appunti, stesa all'apparenza di getto e a singhiozzo secondo un abile artificio letterario, emergono vertiginosi rapporti tra città e contado; la villa di Desio e l'interno del teatro alla Scala, ad esempio, vengono fusi in un'unica esperienza estetica. Questa modulazione espressiva è da lui allargata anche a luoghi di culto, palazzi, ville, giardini. Le vicende politiche, i costumi dei nobili, il fascino per la bellezza delle donne italiane, oltre che per architetture e paesaggi, tutto si mescola infatti nell'immaginario stendhaliano per essere restituito in una scrittura a impulsi, a rapidi ed efficaci flash. Il racconto non manca inoltre di acute annotazioni sui modi di vita in città, in villa, nei borghi brianzatei; apre persino qualche spiraglio di curiosità divertita su temperamenti e volti del popolo locale.

Ai fratelli Cantù – a Cesare (1804- 1895) ma soprattutto a Ignazio (1810- 1877) – si deve il primo profilo storico-geografico di questo territorio, fondamentale fonte di conoscenze fino ad oggi. Oggetto di importanti recenti convegni, i due fratelli, nati a Brivio, sono stati scrittori prolifici e personalità di grande rilievo nella storia lombarda e della prima Italia unita. Celebri sono *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini* di Ignazio, uscito in fascicoli a partire dal 1836 e in due volumi illustrati nel 1854, e *L'illustrazione del Lombardo veneto* di Cesare Cantù, del 1858. Il primo, narratore e geografo attento, intervalla costruzione storiografica e accurata lettura corografica con lirici lodi alla Brianza, terra fertile e lavorata con cura; il secondo costruisce invece una specie di guida turistica ante litteram, dettagliata, sobria, precisa.

Enorme è lo scarto che si percepisce tra questi scritti, ancora intrisi di sensibilità romantica, e le profonde riflessioni, nelle *Lettere dal Lago di Como* del 1926, di Romano Guardini (1885-1968), teologo italo-tedesco attento alla discontinuità antropologica introdotta dalla rivoluzione, industriale e urbana, ritenuta da lui fase di chiusura della moderna avventura umanistica europea, fiorita a partire dal XV secolo, e momento di avvio della stagione post-moderna.

Guardini è «stupefatto» alla vista della terra di Brianza che, nella sua conformazione, attesta «ciò che si chiama cultura nel senso più raffinato», vale a dire «quasi una seconda natura». Ma quando scorge il «grossolano edificio di una fabbrica» [Crippa, 2008, 146] che gli ricorda la durezza del paesaggio industriale tedesco dal quale proviene, è investito da malinconia: non può fare a meno di affermare che la bellezza di quei luoghi, segno di urbanitas e di humanitas durata lunghi secoli, è ormai solo sopravvivenza di un passato in irreversibile dissoluzione, sotto i colpi dell'arrogante violenza del progresso tecnologico.

Ma per Arturo Brambilla (1906-63), professore liceale amico di Dino Buzzati oltre che, a lungo, direttore del Touring Club, nel 1926 la Brianza possiede ancora la sua speciale individualità ben sentita; anche in lui, tuttavia, essa suscita invincibile nostalgia perché il quadro «caro e giocondo» di cascine, borghi e ville è intervallato da «squalide case alla

maniera cittadina» e da «stabilimenti che alzano la ciminiera fumosa sulla campagna imbiancata dalla polvere» [Brambilla, in: Crippa 2008, 148]. La mescolanza di contadini e di operai, i segni nobili nelle ville ormai quasi tutte chiuse e spesso in rovina, costituiscono però ancora un tutt'uno amato e affettuosamente abbracciato, seppur con una vena di tristezza.

Anche l'ingegnere Carlo Emilio Gadda (1893-1973) stigmatizza in pagine dolenti lo scempio di un paesaggio brianteo che, già nei primi decenni del Novecento, si sta riempiendo, oltre che di fabbriche, di villette, villule, villoni ripieni, la cui mediocrità architettonica e invasività a danno dei boschi sono del tutto distanti dalla qualità paesaggistica delle ville nobiliari costruite tra Cinque e Settecento con i loro vasti giardini, divenuti poi parchi pubblici.

Il vertice emotivo del rapporto di amore e struggimento coltivato dai molti autori fin qui citati, emerge nel volume *Brianza e altri amori* di Luigi Santucci (1918-1999), che coinvolge il lettore in un sapiente trascolorare della Brianza da luogo con specifici caratteri culturali a territorio di espansione di un sentimento, di uno spleen della condizione umana. Milanese di casa in questa terra, celebre romanziere e saggista, Santucci sintonizza intensamente con i panorami, i borghi, i loro abitanti, il loro passato, perfino, con le molte ferite inflitte dalla modernità. La sua Brianza è insieme contado „fuori porta” e favolosa terra promessa, paese arcaico grondante miti e leggende, addolcito dal buon vino di Montevicchia e ravvivato dal gioco cangiante di misteriose nuvole. È “paese di luce epperò di derivate ombre”, quelle delle grandi e anche delle più modeste, ma sempre care, personalità che l'hanno abitata nel corso dei secoli.

In viaggio con il grottesco e indimenticabile personaggio del Picch, egli descrive il territorio brianteo dall'alto della mongolfiera „Teodolinda”, scendendone di tanto in tanto per curiose visite estemporanee, da solo o con lo stravagante compagno. «E' bella la Brianza?», si chiede. Risponde subito, e in sintonia con Stendhal: «Per fortuna, non troppo» [Santucci, 1981, 238], a causa di quell'intreccio tra compiutezza e umana imperfezione di tutto ciò che è terreno e perciò destinato a mutare.

### 3. Dall'antico al nuovo paesaggio

Tra paesaggio e habitat sussiste un'importante distinzione: il primo evidenzia un ordine tra natura e artifici umani; il secondo fa riferimento ai modi della convivenza tra uomini in spazi privati, comunitari, pubblici. L'uno e l'altro hanno, nei monumenti e nei luoghi emblematici – come, per segnalare esempi eminenti in Brianza: la basilica di San Vincenzo e il battistero di San Giovanni Battista a Galliano, la collina di Montevicchia, i centri storici delle città minori e dei borghi – le coordinate nodali della cultura dell'abitare. La loro tutela, in vista di una durata la più lunga possibile, diventa una necessità per chi vive in relazione ad essi. Insieme alla strutturazione definita da fondamentali tracciati viari, essi sono infatti matrici primarie d'identità. Veicolano, da una generazione all'altra, valenze simboliche ancorate a diffusi significati civili e religiosi, talvolta anche leggendari e mitici.

Con la crescita di matrice „razionalista” degli habitat nel corso del XX secolo, secondo il principio dello *zoning*, la tradizionale distinzione tra città e campagna, nell'area briantea come in tutto il territorio lombardo, è stata quasi completamente annullata. L'industrializzazione ha persino forgiato una „Brianza dei veleni”, in episodi come quello dell'inquinamento per diossina di Seveso o del degrado delle acque del fiume Lambro. Si è trattato di un tornante storico pericoloso ora superato, e ci si augura per sempre, dalla

controtendenza a ridisegnare il paesaggio, a rafforzare le qualità naturalistiche dei parchi, a curare i centri storici, a restaurare i monumenti, ad aprire a tutti le ville barocche e neoclassiche, a valorizzare associazioni di cultura, musei, centri di ricerca locali.

L'attuale assetto segnala uno status *già* saturo quanto a sviluppo insediativo e *non ancora* pienamente elaborato in organico sistema di città, grandi e piccole, e di parchi con connessioni a rete. È importante, in questo frangente, ricordare che la Brianza è terra di mezzo tra nord e sud: tra Alpi e Prealpi con i laghi, da una parte, e la città di Milano dall'altra. Come per ogni terra di mezzo, come per ogni paese che è territorio di transito più che di arrivi e partenze, il suo destino è quello di essere continuamente attraversata, lavorata, modificata per adattarsi al mutare dello status dei ben più imponenti contesti che la delimitano. Il suo carattere sorgivo, per usare l'immagine suggestiva di Santucci, sta inscritto nell'operosità dei suoi abitanti. Lo coglie con lucidità Castellaneta [Castellaneta, 1989, 12], quando ricorda:

Ci sono così tante cose contenute nel nome Brianza, che è molto difficile, quando si nomina questa terra, scegliere quali sia l'immagine più appropriata. C'è il paesaggio e c'è l'artigianato, l'industria e l'agricoltura, l'operosità e la religiosità, la cucina e il folclore, ma soprattutto una galleria variatissima di tipi umani. [...] non esiste per me nessun'altra terra italiana, come la Brianza, che sia legata al senso della fatica. [...] Anche adesso che il contado non è più contado, e le ville dei signori sono diventate parchi pubblici [...] la Brianza continua a evocare, attraverso i fitti insediamenti della piccola e media industria, l'immagine di un territorio dove il verde fa soprattutto da cornice al lavoro.

Negli anni Ottanta del Novecento si era auspicato che la Brianza intera potesse restare „unita” e divenire „autonoma”. Essa conservava ancora in modo riconoscibile l'ordinamento antico poiché:

Molte delle sue antiche cascine, delle sue case-corti e dei suoi antichi edifici si sono trasformati - senza tuttavia modificare molto del loro antico assetto- in laboratori, piccole officine o botteghe con annessa abitazione della o delle famiglie che in esse lavorano.[Robbiani, 1981, 111]

Ma dagli inizi degli anni Ottanta il tessuto tradizionale è stato travolto da cambiamenti assai più sconvolgenti di quelli verificatisi nella fase precedente, con tendenza:

a specializzare certe aree urbane per certe funzioni rispetto ad altre, quella a specializzare certi edifici, quella a far posto a certe attrezzature e a quartieri residenziali nettamente staccati dal luogo di lavoro, sono infatti alcuni aspetti di un processo dove, a far le spese delle spinte che comporta, sono le strutture preesistenti. [Robbiani, 1981, 111]

Le modifiche vennero facilitate dal sistema di assi stradali con percorrenza prevalente da nord a sud, sia per la convergenza su Milano degli abitanti della Brianza e delle loro attività, sia per l'attraversamento della stessa nelle connessioni tra capoluogo lombardo e nord Europa. Gli assi, dapprima solo stradali, erano divenuti, tra fine Ottocento e primi decenni del Novecento, anche ferroviari e in qualche caso tranviari. Al pendolarismo così favorito si è agganciata la rapida trasformazione delle aree di prima cintura attorno a Milano e di quelle pianeggianti, in una disordinata conurbazione. In molte aree della



MARIA ANTONIETTA CRIPPA



Fig. 6: Seveso, Veduta della città e dei suoi insediamenti industriali in una fotografia della prima metà degli anni Trenta (Fondo Meroni, Fototeca Archivio ISAL).

Fig. 7: Seveso, Fronte interno della nuova stazione in una fotografia della prima metà degli anni Trenta (Fondo Meroni, Fototeca Archivio ISAL).

Brianza, luoghi di grande qualità paesaggistica, sono ironicamente apparsi segni inseriti in un «bel cimitero monumentale» o in «una fiera campionaria» [Robbiani, 1981, 113] costituita da edifici posizionati lungo le strade con funzione di esposizione del „mobile” di produzione artigianale.

D'altro canto occorre ricordare un dato storico importante, poco e per nulla tenuto in considerazione da molti ammiratori della Brianza: essa non ha mai espresso un senso dell'abitare di tipo urbano, capace di coordinare la densità del tessuto edilizio, prevalentemente residenziale, con emergenze monumentali o anche solo funzionali, e di dar luogo pertanto a un decoro edilizio analogo a quello delle città compatte, come quello del vasto nucleo centrale di Milano o della città murata di Como. Ville e cascinali briantei, invece, si sono sviluppati a lungo come complessi prevalentemente organizzati attorno a corti interne, non allineati su strada. Erano inoltre sistemi edilizi concepiti per stare nel cuore della campagna e per relazionarsi ad essa anche funzionalmente. Borghi e città, invece, avevano, in qualche caso, importanti mercati, ma scarsissime erano un tempo e sono rare sono ancora oggi, le strade commerciali. Anche per queste ragioni, il principio dello *zoning* è stato qui devastante.

## Conclusioni

Occorre trovare il modo perché storia e memorie incise nel paesaggio contemporaneo brianteo – in forme, materie, colori, ombre e luci di luoghi e cose – siano ritenute non sopravvivenze di un passato in via di estinzione, ma risorse per il futuro della Brianza di oggi, nella molteplicità delle sue espressioni di cultura e nel veloce dinamismo evolutivo che la caratterizza ormai da almeno due secoli.

Il ruolo egemone del capoluogo lombardo, lo si è visto, è stato di peso ambivalente: positivo fino all'inizio del XIX secolo, negativo da allora in poi. Si è giustamente affermato che proprio per la preponderanza milanese la Brianza *non fu territorio autonomo* con un suo capoluogo, *non fu*, tecnicamente, *lo Stato di Monza*, così come, inversamente, Monza *non fu città con un suo contado*. Al contrario Monza e Brianza furono entrambe parte

dell'ampia regione soggetta a Milano e questo rapporto subalterno, protrattosi per secoli, finì „per farsi territorio“, condizionando cioè la fisionomia profonda del funzionamento di questo spazio, divenendo così una eredità di cui non ci si può disfare perché lo si vuole [Algarotti, 2006, 8].

Non una qualche condizione di autonomia territoriale occorre dunque mettere a punto in Brianza, ma la possibilità che essa continui a svolgere, in quanto „terra di mezzo“ con propria identità, il suo ruolo riequilibrante nell'area nord milanese.

Nei documenti prodotti a conclusione delle legislature del governo regionale lombardo si dà grande importanza alle trasformazioni territoriali, alle molte derive preoccupanti e al positivo fenomeno della costituzione di nuove relazioni multipolari che danno vita ad un nuovo modello insediativo di tipo policentrico che richiede consistenti territori connettivi a loro volta fittamente popolati da cittadine e borghi interconnessi. Nel rafforzamento della positiva tendenza a questa multipolarità insediativa, nel denso potenziamento di centri di piccole o modeste dimensioni accanto ai maggiori, sta molto probabilmente la possibilità di riscatto della „terra di mezzo“ della Brianza: l'auspicio è qualcosa di più che un'ipotesi del tutto teorica dal momento che, come ha autorevolmente segnalato lo storico Giorgio Rumi, il temperamento tipicamente lombardo è naturalmente orientato a prediligere una «perenne multiformità» nella continua logica di «dinamiche aggreganti e disaggreganti» [Rumi, 2010].

## Bibliografia

- ALGAROTTI, V. (2006). *Presentazione. Le tre città della Brianza. Temi e prospettive della nuova Provincia, Argomenti & Contributi*. 11.
- BASILE WEATHERILL, M., (2007). *Una famiglia „Jongobarda“ tra primo e secondo millennio: i „da Intimiano“. I parenti e le proprietà di Ariberto*. In, BIANCHI, E., BASILE WEATHERILL M., TESSERA M.R., BERETTA. *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel sec. XI*. Cinisello Balsamo: Associazione Ariberto d'Intimiano – Silvana.
- BEYLE-STENDHAL, H. (1994). *Un gita a nord di Milano. Diario del viaggio in Brianza (agosto 1818)*. In *Henri Beyle-Stendhal. Milano architettura e musica*. A cura di CRIPPA, M.A. Napoli: Guida.
- Cesare Cantù e „l'età che fu sua“ (2007). A cura di BOLOGNA. M., MORGANA. S. Milano: Cisalpino.
- CASTELLANETA, C. (1989). *La Brianza ha un cuore antico*. In BURATTI, V., COLOMBO A., FUMAGALLI G., MAVERO F. *Viaggio in Brianza. Cinque itinerari fra arte, lavoro e natura*. Oggiono: Cattaneo.
- Brianza tra arte e storia*. (2008) A cura di CRIPPA. Milano: M.A. Chimera.
- Omaggio a Ignazio Cantù nel 170 di „Le vicende della Brianza e de“ paesi circonvicini“*. (2006). A cura di CUNEGATTI. Biassono M.: Museo civico „Carlo Verri“.
- GADDA, C. E. (2013). *Villa in Brianza*. Milano: Adelphi.
- ROBBIANI, E. Riquilificazione ragionata e sostituzione edilizia nei centri urbani della Brianza. In *Quaderni della Brianza*. (1981), 19.
- RUMI G. (2010). *Exergo a: IReR, Lombardia 2010. Rapporto di legislatura*. Milano: Regione Lombardia.
- SANTUCCI, L. (1981). *Brianza e altri amori*. Milano: Rusconi.
- Storia della Brianza, Storia. Arte. Tradizione. Natura*. (2015). 7 voll. Oggiono: Cattaneo.



## **Costruzioni di ville e organizzazione del paesaggio. Su un disegno settecentesco per la sistemazione di Villa Morosini a Fiesso Umbertiano**

*Construction of villas and organisation of landscape: an 18<sup>th</sup> century plan for the systemisation of Villa Morosini in Fiesso Umbertiano*

**STEFANO ZAGGIA**

Università degli Studi di Padova

### **Abstract**

*The tendency to organize the settlement and territorial landscape around patrician villas was already present in Veneto in the 16<sup>th</sup> century. This approach became more frequent, especially beginning in the late 17<sup>th</sup> century, often accompanied by new constructions conceived to organize the social life of the rural communities. Villas like Villa Contarini in Piazzola sul Brenta and Villa Barbarigo in Noventa Vicentina imposed their architectural rationale and representative principles on the landscape through their presence and articulation, often reshaping the landscape and turning the former villages into small courtyards oriented around the dominical nucleus. The text addresses this critical issue through the analysis of a specific example: Villa Morosini in Fiesso Umbertiano (Rovigo), built in the early 18<sup>th</sup> century. A source of great documentary value concerning this building has survived: a plan in which the subject represented is a great architectural villa complex covering a large area, with buildings, places, gardens and avenues that extend in the rural landscape. The project was partially realized, and some traces are still visible in the area.*

### **Parole chiave**

Ville venete. Paesaggio costruito

Venetian Villas. Building Landscape

### **Introduzione**

Già nel corso del Cinquecento in ambito Veneto si manifesta la tendenza ad organizzare attorno alla villa patrizia la struttura territoriale e paesaggistica, tracciando segni fisici che non solo imponevano un ordine all'ambiente circostante, ma in taluni casi realizzavano un nuovo modo di intendere lo spazio della campagna [Cosgrove 2000]. Palladio descrivendo uno dei suoi più ambiziosi progetti di villa, quello per il cavalier Leonardo Mocenigo sulla riviera del Brenta, descriveva la presenza del sistema di logge esterne: «le quali come braccia tendono alla circonferenza, paiono raccogliere quelli che alla casa si approssimano» [Palladio 1570, lib. 2, 66]. Appare dunque in *nuce* l'idea che l'impianto di villa debba dialogare con lo spazio circostante e in alcuni casi organizzare la struttura non solo paesaggistica e territoriale, ma più propriamente insediativa, "urbana" potremmo dire. Del resto già Emilio Sereni sottolineava questo aspetto: la villa «era un elemento di organizzazione di tutto il paesaggio circostante, ove persino il contadino nel suo podere ne ripete i semplici allineamenti» [Sereni 1961, 251].

Soprattutto dalla metà del Seicento, quindi, si attesta con maggior frequenza tale orientamento, accompagnato spesso da interventi edilizi finalizzati ad organizzare la vita sociale delle comunità dei villaggi. Tale cambiamento avviene anche in conseguenza della

STEFANO ZAGGIA

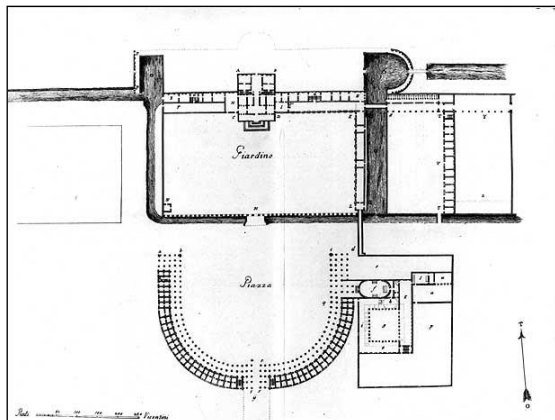


Fig. 1: Villa Contarini a Piazzola sul Brenta, incisione XVIII sec.

Fig. 2: Villa Morosini a Sant'Anna presso Cittadella, incisione M. Desbois, 1683.

evoluzione ideologica e sociale che attesta nei ceti di potere veneti nuovi comportamenti aristocratici [Gullino 1998]. È in questo contesto che sorgono alcuni grandi complessi o vengono riattate e ingrandite le adiacenze di ville precedenti sino a ridefinire l'impianto del villaggio. Ad esempio una villa come la palladiana Malcontenta, eretta per i Foscari a Gambarare presso la gronda lagunare, inizialmente priva di annessi rustici fu ampliata in seguito, tra fine Seicento e inizio Settecento, con una sequenza di fabbricati porticati disposti attorno ad una corte rettangolare, in modo da formare una vera e propria piazza: «Piazza Foscari», così come era identificata nelle vedute del tempo. Tale complesso, rappresentato in alcune incisioni del XVIII secolo, fu demolito nel corso dell'Ottocento.

In definitiva potremmo dire che si tratti di forme di *urbanizzazione* delle campagne. Sono i casi di Villa Contarini a Piazzola sul Brenta, di Villa Barbarigo a Noventa Vicentina, di Badoere nel Trevigiano o di Villa Morosini a Sant'Anna presso Cittadella [Villa 2005]. Le tracce lasciate da questi grandi complessi tuttora condizionano l'assetto del paesaggio circostante e in molti casi la loro presenza, o le tracce che ne rimangono, sono determinanti nei processi di conservazione del paesaggio.

### 1. Villa Morosini a Fiesso Umbertiano

È questo il caso anche di una villa sita nell'Alto Polesine di Rovigo, all'interno del comune di Fiesso Umbertiano. È un luogo collocato in una zona nei pressi del corso del Po, storicamente ai margini dei territori delle Signoria di Venezia, sul confine che divideva lo Stato Veneto dal Ducato estense, prima, e dallo Stato della Chiesa, poi. La costruzione di Villa Morosini, poi Vendramin Calergi, fu voluta da una delle più importanti famiglie patrizie veneziane nei primi decenni del XVIII secolo, al centro di vastissimi possedimenti agrari [Zaggia 2008]. Nel corso del tempo il complesso ha perso la sua funzione originaria e, attualmente, resta il solo corpo padronale adibito a sede municipale e poche strutture edilizie esterne. Il corpo dominicale sorge isolato al centro di uno slargo anonimo attraversato da strade di collegamento e circondato da cortine edilizie la cui edificazione risale al secondo dopoguerra. Il blocco edilizio della villa è connotato da una svettante struttura che emerge sul paesaggio: a pianta cruciforme con sala a doppia altezza ottagonale al centro che sporge dal profilo del tetto.





Fig. 3: Villa Morosini, Fiesse Umberto, ora sede municipale.

Il territorio in cui è insediato il paese è ancora oggi caratterizzato da grandi distese di terre coltivate, recuperate da ingenti interventi di bonifica compiuti tra Cinque e Seicento, anche se nel corso del tempo le opere d'infrastrutturazione viaria ne hanno alterato l'assetto.

Dalle fonti conservate possiamo datare con precisione la vicenda costruttiva del complesso e la personalità coinvolta nella realizzazione: il committente fu Giovan Francesco Morosini (1658-1739). La prima fase dunque, risalente al primo decennio del Settecento, corrisponde alla fondazione del complesso in un appezzamento in cui esisteva solo una semplice residenza da fattori: una lapide interna ricorda il 1706, forse l'anno in cui fu posta la prima pietra. L'architetto a cui è attribuito il progetto iniziale fu uno dei più importanti nella Venezia del tempo: Andrea Tirali (1660-1737) [Zaggia 2008]. Questo primo intervento portò alla realizzazione del corpo centrale affiancato da *barchesse* (annessi rustici) simmetriche e all'impostazione dei giardini. Dopo la morte del committente e degli eredi maschi della famiglia patrizia, quindi, seguì una seconda fase di completamento e di ampliamento del complesso. Tale momento è documentato da una seconda lapide datata al 1768 secondo la quale, Bianca Morosini ultima rappresentante della casata, «hanc aedem ampliavit e restauravit in memoria sui». Un intervento quindi di completamento, sistemazione e accrescimento mosso da una volontà di celebrazione familiare.

## 2. Organizzare il paesaggio: il disegno come strumento

Un importante documento, affiancandosi alle altre notizie documentarie, consente di gettare luce sulla storia di questo episodio dell'architettura veneta del primo Settecento, senza dubbio carico di valenze innovative sotto il profilo del linguaggio architettonico e denso di implicazioni culturali sul piano della committenza. Tommaso Temanza, architetto, idraulico, teorico e storico dell'architettura veneta, apprezzando le novità della costruzione non esitava a definirla «opera di merito» [Temanza 1963, 21]. La fonte documentaria è un disegno conservato all'interno di una raccolta miscellanea. Ciò che colpisce è innanzitutto la dimensione della tavola: si tratta di un foglio lungo 630 cm e largo 150 cm; quindi il soggetto rappresentato: un enorme complesso architettonico di villa che copre una vasta area di territorio, con giardini, un enorme viale alberato e strutture edilizie esterne alla residenza principale articolate secondo un preciso disegno compositivo<sup>1</sup>.

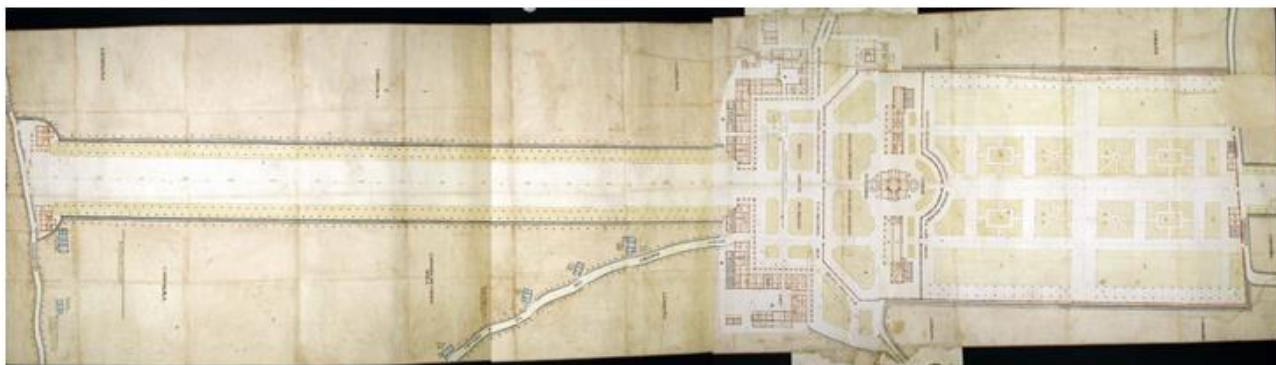


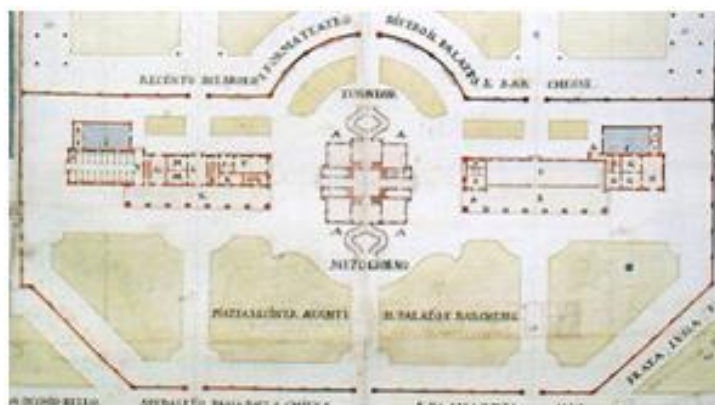
Fig. 4: Progetto per Villa Morosini a Fiesco Umbertino, metà XVIII sec. (ASPd, *Miscellanea mappe*, n. 45, la riproduzione del disegno è pubblicato su concessione del MIBACT; sezione di fotoreproduzione dell'Archivio di Stato di Padova).

L'inserimento all'interno di una raccolta eterogenea di materiali grafici, creata in un momento imprecisato riunendo disegni sparsi o estratti da fondi disparati, ha reso impossibile ogni collegamento del grandioso elaborato ai documenti scritti che sicuramente lo accompagnavano e che avrebbero reso esplicite le numerazioni presenti all'interno del disegno. Quasi tutti i dettagli del disegno, dai fabbricati alle aiuole del giardino, sono contrassegnati da numeri o cifre, ai quali senza dubbio dovevano corrispondere altrettante note di spiegazione raccolte in una relazione scritta. Nonostante questa importante perdita, gli elementi presenti nel grafico (i toponimi e le indicazioni viarie) e l'articolazione icnografica degli edifici rappresentati, in particolare le peculiari caratteristiche tipologiche del corpo edilizio centrale, il soggetto s'identifica senza dubbio nella villa Morosini di Fiesco Umbertino [Zaggia 2008]. Inoltre, possiamo affermare che la straordinaria tavola sia un elaborato di progetto destinato ad illustrare un vasto intervento architettonico e paesaggistico: di fronte al recinto murario all'interno del quale si dispone il palazzo dominicale, le *barchesse* con l'oratorio e, alle spalle, un vasto giardino a *parterre*, si apre una grande piazza rettangolare denominata «Piazza comune per mercato», circondata da edifici porticati e su cui convergono le strade di attraversamento. Da piazza regolarizzata diparte verso mezzogiorno un lungo asse stradale delimitato, ai lati, da triplici file di alberature e da fossati; nel punto di innesto del viale con una strada *consortiva* figurano due simmetrici edifici porticati (quasi dei propilei).

Certo, va sottolineato il fatto che l'eccezionale complesso edilizio rappresentato non trova riscontro nelle attuali condizioni del luogo in cui, come detto, resta solo il corpo dominicale; tuttavia segni della traduzione in opera del progetto (o di una sua parte) sono documentati nella cartografia storica posteriore e in parte ancora rilevabili nell'assetto circostante attuale.

Il tipo d'intervento che la grande tavola ci restituisce, quindi, solo in parte realizzato, si colloca all'interno di quegli esempi di ville patrizie che con la loro presenza e l'articolazione dei corpi edilizi imponevano al contesto circostante la propria *ratio* architettonica e i propri principi rappresentativi, trasformando le antiche entità demiche, comunali, quasi in piccole corti orientate attorno al nucleo dominicale. E non di rado manifestano nella loro incompiutezza, tutta la loro carica astratta rispetto ai reali rapporti economici e sociali.

Nel caso di Fiesco va ricordato che la famiglia deteneva il diritto di decima sulle terre ed esercitava quindi una sorta di diritto aristocratico sulla comunità<sup>2</sup>.



Da questo punto di vista, dunque, la grande tavola, illustrando i contorni e i dettagli dell'intervento architettonico e paesaggistico, permette di ricostruire anche i contenuti ideologici, culturali e comportamentali, sottesi alla costruzione della villa da parte dei suoi committenti. La realizzazione del complesso, così, seppur parzialmente, finì per imporre modifiche radicali anche sugli assetti funzionali del villaggio: ancora nel Novecento come testimoniano cartoline e foto storiche, il mercato settimanale si teneva all'interno dello spazio predisposto di fronte alla cinta del palazzo.

Il grande disegno, quindi, elaborato dopo la metà del secolo, traduce l'idea di un complesso di villa inteso a convogliare l'assetto complessivo del paese attorno alla presenza ordinatrice della residenza patrizia. Non si tratterebbe, così, di un progetto da assegnare alla primitiva fase costruttiva, quanto piuttosto di una fase nuova che, sulla base del complesso architettonico inizialmente progettato da Tirali, recepisce e amplifica idee implicite nell'iniziativa avviata di Giovan Francesco Morosini. Il metodo grafico adottato per delineare l'articolata organizzazione dell'opera, infatti, diversifica le singole parti mediante l'uso di colori differenti, in modo da distinguere le parti di nuova costruzione da quelle già esistenti. In particolare sembra di capire che gli edifici o le parti edilizie di nuova costruzione siano quelle raffigurate con il colore rosso intenso, mentre l'esistente sia tracciato in rosso sbiadito.

Il disegno è ricchissimo di particolari: osservando al centro la «piazza comune per mercato», ad esempio, si notano a tratteggio le case da demolire per la creazione dell'«invaso»; così come sono rilevati alcuni edifici preesistenti: a sinistra un piccolo edificio è segnato come «casa della decima» (forse l'antica casetta citata nei documenti e utilizzata per le riscossioni)<sup>3</sup>; sul fianco sinistro del muro di cinta del palazzo è agganciato un edificio a pianta quadrangolare circondato da un portico e identificabile come una fornace (forse utilizzata anche per produrre i materiali usati per il cantiere della villa)<sup>4</sup>.

Ma ciò che impressiona è il grandioso complesso di edifici disposti lungo il perimetro della piazza: si tratta di due imponenti blocchi edilizi con pianta a “L” completamente porticati lungo i fronti (ben 37 arcate per parte) e organizzati attorno a due corti interne.

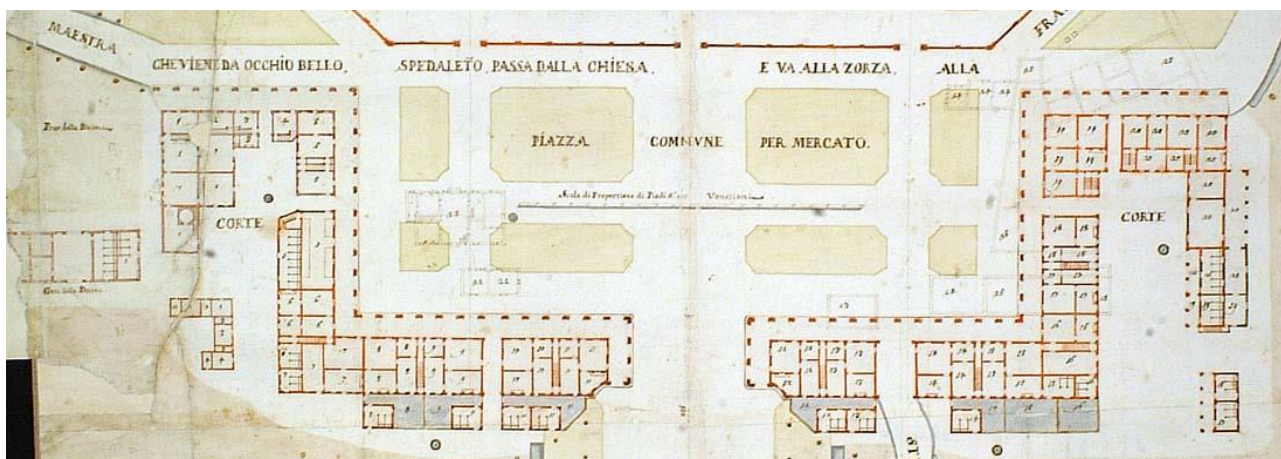


Fig. 6: Particolare della Piazza nel disegno per Villa Morosini.

Non è possibile, per ora, in mancanza della legenda che accompagnava e specificava le numerazioni apposte sul disegno, determinare con precisione le destinazioni d'uso, ma i due grandi immobili dovevano comprendere botteghe (al piano terra), case d'abitazione, spazi funzionali e di servizio<sup>5</sup>.

Certo è che la costruzione di questo settore del progetto fu sicuramente avviata e ancora oggi, lungo la via che conduce alla chiesa parrocchiale (via Verdi), esiste un edificio a due piani connotato in facciata da dieci arcate inquadrature da lesene doriche giganti, che trova piena corrispondenza con il primo tratto dell'ala sinistra degli edifici di progetto. Risulta attuato, inoltre, anche l'altro grande elemento a scala paesaggistica delineato dal disegno: il lungo viale circondato da alberature che prolunga prospetticamente verso il territorio l'asse visuale del palazzo. Il grande "cannocchiale" prospettico è documentato nelle carte catastali, in particolare nella mappa del catasto austriaco è definito «drizzagno Vendramin», e trova corrispondenza nel tracciato dell'attuale via Occhiobello.

## Conclusioni

Nel caso proposto, dall'analisi resa possibile grazie al reperimento di un grande disegno progettuale, dunque, emerge con chiarezza il ruolo delle costruzioni di villa nel plasmare il paesaggio e nell'imprimere sul tessuto ambientale un segno forte. Il caso di Fiesco esemplifica, pur nella parzialità della realizzazione concreta, una delle modalità di sviluppo della presenza delle ville patrizie nel territorio veneto in cui, dopo una prima fase d'impianto della residenza padronale e degli spazi di servizio all'azienda agricola, si passa ad una progettazione più ampia che vede la villa prolungare verso lo spazio della campagna non solo le proprie gerarchie organizzative, ma la sua stessa logica architettonica orientando attorno alla sua presenza l'insediamento del villaggio. Ciò indubbiamente comportava consistenti investimenti immobiliari. In questi casi le trasformazioni del paesaggio non derivano da eventi catastrofici o da mutazioni naturali, quanto piuttosto da una perentoria volontà di rappresentazione che orienta gli assetti e modifica il contesto. Quasi l'aspirazione a *pietrificare* la storia della famiglia. Tale intervento finisce per imporre una nuova identità al luogo, definitivamente determinata dalla presenza architettonica forte.





Fig. 7: Veduta zenitale del comune di Fiesso Umbertino. Si noti la villa, la piazza e il viale rettilineo (google maps).

Agli usuali strumenti impiegati già nel corso del Cinquecento – la regolarizzazione dei giardini, dei broli, il tracciamento di ampi assi vari prospettici (gli «stradoni») – si affianca la progettazione dell'insediamento a scala urbana e territoriale.

Possiamo quindi dire che l'importanza del disegno possa essere individuata nel fatto che la sua sembra essere la testimonianza concreta del «salto di scala» che si attua soprattutto nel corso del Settecento nell'elaborazione dei nuovi sistemi d'insediamento di villa in ambito Veneto.

Il disegno proposto all'analisi, quindi, è la rappresentazione di un intervento a scala urbana, inteso a programmare uno sviluppo verso est del villaggio, che avrebbe dovuto trovare una nuova centralità della piazza comune del mercato. La struttura attuale del paese, nonché alcuni allineamenti visuali sono tracce «fossili», ma vitali, di questa temperie culturale.

## Bibliografia

*Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa.* (2005). A cura di BELTRAMINI, G. e BURNS, H. Venezia: Marsilio.

COSGROVE, D. (2000). *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo.* Sommacampagna – Verona: Cierre.

GULLINO, G. (1998). *Venezia e la campagna.* In *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, vol. VIII, *L'ultima fase della Serenissima.* A cura di. DEL NEGRO, P., PRETO, P. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. 651-702.

*Zibaldon* (1963). A cura di IVANOFF, N., TEMANZA, T. Venezia – Roma: Istituto per la collaborazione culturale.

PALLADIO, A. (1570) *I quattro libri dell'architettura.* Venezia.

SERENI, E. (1961). *Storia del paesaggio agrario italiano.* Roma-Bari: Laterza.



STEFANO ZAGGIA

ZAGGIA, S. (2008). Villa Morosini (Vendramin Calergi). Un disegno e alcune note sui committenti. In *Fiesso Umbertino. Momenti di storia, arte e vita sociale*. A cura di E. ZERBINATI. Monselice: Graficompos. 373-385.

### Note

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Padova (d'ora in poi: ASPd), *Miscellanea disegni*, n. 45.

<sup>2</sup> ASPd, Archivi privati. Fondo Valmarana Vendramin, b. 45, c. 1. «L'illustrissimo et eccellentissimo signor Alvise Morosini nobile veneto, facendo d'ordine e commissione del N. H. Zuan Francesco cavalier Morosini patrizio veneto di lui padre, con la tradizione di un anello d'oro che in segno di dominio sua eccellenza sudetta teneva in mano, innovando investì a livello perpetuo domino Antonio Cirella q.m Marco».

<sup>3</sup> ASPd, Archivi privati. Fondo Valmarana Vendramin, b. 2, c. 53v. Da documenti posteriori, 1792, sappiamo che all'interno del piccolo edificio era ospitato un macello («gius di beccaria»).

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Venezia, *Giudici di Petizion*, inventari, b. 453, fasc. 13 (1756).

<sup>5</sup> ASPd, Archivi privati. Fondo Valmarana Vendramin, b. 2, c. 53v. Documenti posteriori ci descrivono gli assetti funzionali della «Fabbrica del mercato» laddove troviamo elencate botteghe («gius di far ostaria e pistoria»), granai, camere.

## *Il paesaggio amitermano, dai verdi pascoli ottocenteschi alla caotica espansione urbana*

*The landscape of Amiternum, the green pastures of the 1800s to chaotic urban sprawl*

**FRANCESCA GEMINIANI**

Università degli Studi dell'Aquila

### **Abstract**

Until the early 20<sup>th</sup> century, central Abruzzo still preserved the characteristics of the difficult settlement, poorly connected with the outside world, founded along the Aterno River in the earliest years of Roman settlement. At that time, the original roadways of the "Amiternum" valley still served the main central-southern urban centres of the Roman period. The first explicit descriptions of landscape appear in the 19<sup>th</sup> century descriptions of the few travellers who ventured into the valley. These observers noted the open fields and pastures framed by headlands, while the towns represented sporadic "outcrops" in the harmonious territorial organization. This picturesque image has been constantly undermined since the mid 20<sup>th</sup> century, in process of transformation that is rapidly fragmenting the landscape of L'Aquila into a patchwork of isolated phenomena within an overall chaotic territory.

### **Parole chiave**

Paesaggio, fiume Aterno, Amiterno, L'Aquila

Landscape, Aterno River, Amiterno, L'Aquila

### **Introduzione. La Valle dell'Aterno**

Questo contributo sintetizza parzialmente un'analisi diacronica del paesaggio della valle dell'Aterno, tuttora in corso di svolgimento, rivolta alla comprensione del palinsesto paesaggistico per una definizione delle problematiche di conservazione e valorizzazione connesse. In questa sede ci si soffermerà su alcuni aspetti del percorso conoscitivo multidisciplinare con il quale si è cercato di analizzare le dinamiche di trasformazione del paesaggio aquilano, dalle vicende romane ai giorni nostri, concentrando su una sintesi di quanto avvenuto nel corso degli ultimi secoli e tralasciando analisi specifiche, quali dinamiche di insediamento e vicende storico-demografiche, nonostante il loro ruolo fondante nella definizione dell'assetto attuale [Geminiani 2016<sup>1</sup>].

La valle amitermana, interessata dal violento sisma del 6 aprile 2009, si sviluppa al centro della regione abruzzese, rinserata fra i massicci montuosi appenninici del Gran Sasso, del Velino-Sirente e della Maiella. Questi, nelle loro articolazioni interne, danno origine a un sistema di valli, conche e piane, per lo più parallele fra loro, che costituiscono zone di distensione dell'aspra configurazione del territorio abruzzese e hanno consentito, nel tempo, la formazione di insediamenti abitati difficoltosamente connessi fra loro.

Il fiume Aterno nasce, nei pressi di Montereale, dalle sorgenti del Monte Civitella (1616 m. s.l.m.) e viene alimentato da diversi torrenti che discendono dal Gran Sasso e dai monti della Laga. Esso, percorrendo un tracciato in direzione NO-SE, dopo aver attraversato la

FRANCESCA GEMINIANI

conca aquilana oltrepassa la valle subequana, fino al fondovalle di Raiano, unendosi più avanti, nei pressi di Popoli, al fiume Pescara. Presenta le tipiche caratteristiche dei corsi d'acqua di montagna, contraddistinti da un tracciato spesso tortuoso, zone a forte pendenza, alvei talvolta circoscritti da pareti rocciose, tutte peculiarità che lo rendono da sempre impraticabile alla navigazione.

Tracciato fluviale e caratteristiche morfologiche del territorio connotano la valle, che prende il nome dal fiume stesso, caratterizzata da un ambiente insediativo difficile e sistematicamente isolato. Tuttavia, le limitate connessioni con le zone ultramontane non hanno impedito alla valle di definirsi come uno dei punti di passaggio obbligati nei percorsi di attraversamento longitudinali della penisola (fig. 1).

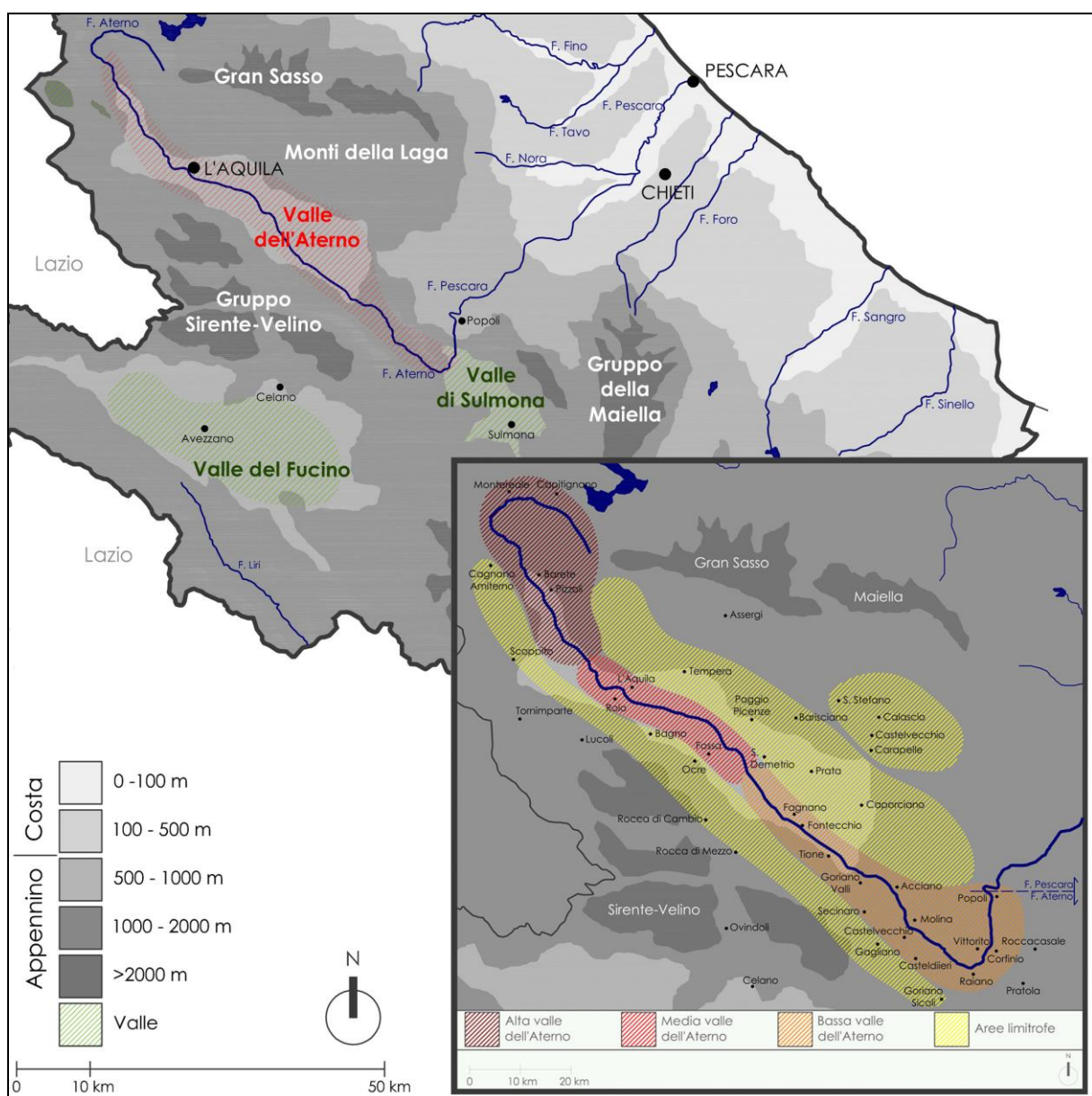


Fig. 1: La valle dell'Aterno nell'entroterra abruzzese (Elaborazione grafica a cura dell'autrice).

## 1. Il paesaggio di ieri: le cartografie storiche

Lo studio di cartografie storiche, relative sia all'intera penisola che alla sola regione, ha aiutato a comprendere il sistema insediativo, le modalità di percezione del territorio e la loro trasformazione nel tempo. Tale indagine è stata resa più complessa dalla qualità e quantità delle riedizioni dovute a successivi cartografi e dal condizionamento da questi esercitati sulle elaborazioni più tarde, che hanno perpetuato eventuali errori e imprecisioni, oltre che da fattori di incertezza legati alla datazione delle cartografie stesse.

Una prima rappresentazione cartografica, seppur sommaria, della valle, si trova nella *Tavola Peutingeriana* [<http://www.hs-augsburg.de>], copia del XII-XIII secolo di un'antica carta romana raffigurante le vie militari dell'Impero con la distanza fra le varie tappe. Nella mappa, un itinerario collega *Amiternum*, identificabile con l'odierno territorio compreso tra Cagnano Amiterno e Barete, a nord dell'Aquila, alla città laziale di *Prifernum*, compaiono inoltre *Aveia* (l'attuale Fossa) e *Frusteniae* (ubicabile nell'area in cui sorsero le ville di Ocre), è quindi evidente come il cuore della valle amiterina fosse già ai tempi un nodo territoriale di vitale importanza.

Nei primi anni del XV secolo, tra le mappe cosiddette tolemaiche in cui appare rappresentato, seppur in maniera superficiale, il territorio amiterino, troviamo una carta manoscritta anonima [Borri 1999, 15] in cui, non comparendo più né *Amiternum* né alcun centro romano il cui ruolo politico era ormai decaduto, risultano ben evidenti Montereale e L'Aquila, con una discreta rappresentazione della valle e del suo relativo sistema montuoso, sebbene il fiume Aterno sia identificato per il tutto il corso con la dicitura Pescara (fig. 2).

L'elaborazione di carte tolemaiche prosegue anche nel Cinquecento senza sostanziali miglioramenti rispetto al secolo precedente circa la rappresentazione della valle, tanto che il fiume Aterno mantiene un tracciato pressoché rettilineo dalla costa alla catena appenninica, un esempio è la *Tabula Evropa VI* di Sebastian Munster [Borri 1999, 39]. Fino alla prima metà del XVI secolo, quindi, la definizione dell'area appare superficiale e poco dettagliata, nella maggior parte dei casi viene indicata la sola L'Aquila, il sistema montuoso dell'Appennino centrale è ridotto a una rappresentazione lineare e non sempre compare l'Aterno che, spesso, è ancora incluso nella nomenclatura del Pescara.



Fig. 2: Anonimo, Carta Manoscritta 7, XV secolo.

Fig. 3: Giacomo Gastaldi, *Il disegno della Geografia Moderna de Tutta la Provincia de la Italia con le sue regioni, città, castella, Monti, Laghi, Fiumi, Mari, Golfi, Porti, capi e isole (...)*, 1561.



Nella seconda metà del secolo, nonostante i notevoli progressi nella delineazione cartografica dell'intera penisola abbiano portato a una raffigurazione decisamente migliorata della valle con il suo sistema montuoso e di centri abitati, il corso del fiume continua a mantenere molto spesso uno sviluppo piuttosto fantasioso, ma cominciano a essere indicati centri quali Montereale, Popoli e Raiano, come nell'*Italia Regno di Napoli* di Ziletti [Almagià 1929, XXXVIII]. Tuttavia, in alcuni casi si riscontra una maggiore diligenza nella raffigurazione della regione, soprattutto per rete idrografica e localizzazione dei centri, ne è valida dimostrazione la mappa datata 1561 di Giacomo Gastaldi *Il disegno della Geografia Moderna de Tutta l Provincia de la Italia con le sue regioni, città, castella, Monti, Laghi, Fiumi, Golfi, Porti, capi e isole* [Almagià 1929, XXVIII] in cui il fiume Aterno, sebbene denominato Pescara, appare finalmente con il suo caratteristico gomito nei pressi di Raiano ma con l'aspetto montano mal raffigurato, compaiono infatti isolati coni di talpa per nulla idonei a rappresentare la morfologia della catena appenninica (fig. 3).

Insieme alle carte generali iniziano a essere delineate anche specifiche cartografie del Regno di Napoli in cui, nonostante siano molto più dettagliate le indicazioni circa centri abitati e sistema fluviale, troviamo ancora rappresentazioni piuttosto imprecise, in particolare il corso dell'Aterno risulta essere, a volte, abbastanza improbabile. A partire all'incirca dall'ultimo quindicennio del secolo compaiono specifiche cartografie della regione abruzzese come l'*Aprutii Ulterioris Descriptio* di Abraham Ortelius [Maestri 1992, 29] in cui l'Aterno ha un tracciato più vicino alla realtà e la città dell'Aquila assume un ruolo di imponenza rispetto ai centri limitrofi, i quali iniziano ad essere riportati in cospicuo numero (fig. 4). Diversa dalle precedenti e abbastanza singolare è l'*Abruzzo Ultra* di Natale Bonifacio [Almagià 1929, LIII] che, con una rappresentazione pseudo-prospettica, appare quasi come una veduta panoramica dell'intera regione, a tratti pittoresca, con un'esaltazione degli aspetti orografici e insediativi ma con scarsa precisione geografica (fig. 5).

Prosegue per tutto il XVII secolo l'iniziativa di conoscenza capillare del territorio nazionale che porta all'elaborazione di una considerevole serie di mappe regionali, ciò nonostante l'Abruzzo interno, a causa della difficile configurazione orografica e della situazione di arretratezza e abbandono in cui versava il sistema viario, rimane ai margini di questo fermento culturale.

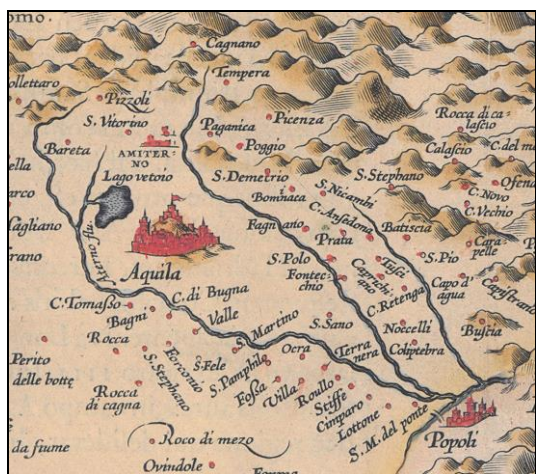


Fig. 4: Abraham Ortelius, *Aprutii Ulterioris Descriptio*, 1590 ca. Fig. 5: Natale Bonifacio, *Abruzzo Ultra*, 1587 ca.





Fig. 6: Giovanni Antonio Magini, *Abruzzo Citra et Ultra*, 1620 ca.

È solo con l'Atlante di Antonio Magini, pubblicato postumo dal figlio Fabio nel 1620, che la valle, come del resto tutta la regione abruzzese, trova una sua più corretta definizione, in *Abruzzo Citra et Ultra* [Rossit 2007, 161]; infatti, l'Aterno ha un andamento molto prossimo a quello reale e sono indicati abbastanza correttamente tutti i centri della vallata, mentre ancora molte imprecisioni rimangono per il sistema montuoso (fig. 6).

Come per la seconda metà del Seicento, anche per i primi decenni del Settecento la produzione cartografica si muove sulla base di quanto era stato delineato da Magini, l'Aterno mantiene un andamento a volte fantasioso e il sistema montuoso appenninico è ancora ridotto a una serie di coni di talpa; tuttavia, la *Carta topografica del contado e della Diocesi dell'Aquila* di Valdi, allegata al testo *Difesa per la fedelissima città dell'Aquila contro le pretensioni de' Castelli (...)* [Franchi 1752], oltre a riportare i confini della antiche diocesi (Amiterno, Forcona e Valvense), mostra con buona approssimazione molti dei centri situati lungo il corso dell'Aterno.

È solo grazie all'evolversi della materia topografica e alle prime grandi spedizioni topografico-geodetiche e, soprattutto, all'azione di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, che anche l'Abruzzo inizia a essere studiato e rappresentato nella sua esatta configurazione



Fig. 7: Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, *Abruzzo Ulteriore e Citeriore* (1783).

territoriale. Si riporta, a tal riguardo, *Abruzzo Ulteriore, E Citeriore tratta dalle carte del Sig. Rizzi Zannoni – Presso Antonio Zatta* (...) stampata a Venezia nel 1783 [Rossit 2007, 169] che può essere considerata come una tra le prime carte in grado di fornire una realistica rappresentazione della situazione territoriale della valle, con una accettabile collocazione dei centri abitati e una sensibilmente migliorata riproduzione tanto dell'orografia che del sistema fluviale (fig. 7).

## 2. Il paesaggio di ieri: l'immagine fornita dalla letteratura odeporica

È noto che tra XVII e XIX secolo l'Italia rappresentò una delle mete predilette e irrinunciabili nell'ambito dell'internazionale ondata culturale europea del Grand Tour, i cui itinerari, in genere, presentavano tappe e tempi standardizzati dai manuali fin dalla metà del Seicento. L'Abruzzo, e in particolar modo l'Appennino interno con la valle dell'Aterno, rimase ai margini di questa riscoperta artistico-letteraria tutta italiana, soprattutto per la limitata praticabilità e transitabilità del territorio e del conseguente isolamento geografico, economico e politico che perdurò fino a quasi tutto l'Ottocento. Infatti, da gran parte delle documentazioni di viaggio esaminate è emerso come, grossomodo fino all'avvento della ferrovia, sia stato difficile spostarsi nelle zone montane abruzzesi, aquilane in primis, a causa dei valichi spesso molto alti e impraticabili per lunghi periodi dell'anno, dell'assistenza ai viandanti pressoché inesistente e per le strade difficilmente transitabili, oltre al fenomeno del brigantaggio.

In questo contesto Karl Ulysses von Salis Marchlins fu tra i primi a tentare un'escursione tra le aspre montagne abruzzesi, toccando appena la zona del basso Aterno nel 1789 [Salis Marchlins, 1795]. Dopo aver visitato con grande interesse la zona del Fucino,

proseguì verso Sulmona giungendo nei pressi di Raiano, da cui riuscì ad avvistare «una vallata estesissima, che finisce col metter capo alla città di Aquila», dando un'immagine della popolazione locale come di incivili che «coltivano o dovrebbero coltivare durante l'estate, i pochi acri di terreno che posseggono; ma preferiscono in maggior parte, il nobile mestiere del brigantaggio e della rapina lungo le strade maestre».

Alcuni anni dopo, nel 1791, anche Giuseppe Maria Galanti visitò la valle, spinto tuttavia da motivazioni del tutto differenti, venne infatti incaricato dagli alti vertici del Regno di Napoli di relazionare circa la situazione di Puglie e Abruzzi [Clemente 1991]. Egli, percorrendo «cattive» strade partì da Chieti e giunse a L'Aquila costeggiando l'Aterno, «sempre pieno di acque perenni e privo di ponti», circondato, specialmente nei dintorni dell'Aquila, da monti nudi o al più con alcuni faggi. Dettagliata è la descrizione della «fertile vallata» che va da Navelli a San Demetrio, soprattutto in merito alle colture; accennò, inoltre, anche al «pessimo costume di spogliare i monti vestiti di alberi per seminarvi il grano e per poi abbandonarli dopo qualche anno». Altrettanto minuziosa è la descrizione della valle da Navelli a L'Aquila, «bella oltre modo» e ricca di piantagioni di «amendole» (mandorle) mentre sotto Paganica cominciano «li prati irrigui e le coltivazioni di pioppi disposte con simmetria». È a questo punto che si inoltrò nella vallata vera e propria, descrivendola così:

Scorre sotto i monti posti a mezzodì l'Aterno e questa parte della valle è la più fertile (...) L'Abruzzo Aquilano è una catena di monti con frequenti vallate e piani di gran fertilità ripieni di acque colle quali si rendono irrigui tutti li campi. Li monti sono provveduti di pascoli e ne' piani si possono fare li prati artificiali in abbondanza. Su de' monti vi sono molti piani e quivi sono le gran praterie naturali che danno gran fieno che si falciano. (...) Le vallate sono coltivate con un certo furore: si ama il campo esteso, ma non il picciolo campo ben coltivato. (...) Le montagne ora basse ora alte che ingombrano gran parte della superficie della provincia (...) sono coperte di pascoli estivi del bestiame grosso e minuto.

Anche Richard Keppel Craven, nel 1837, si avventurò per l'entroterra aquilano [Keppel Craven 1837], descrivendo così la valle:

Questi prati sono irrigati da vari rami del fiume Aterno, diviso e sbarrato con dighe appunto per l'irrigazione. (...) l'aspetto generale del piano è squallido per la mancanza d'alberi e per le montagne circostanti che sono nude e brulle. A circa un miglio e mezzo dall'Aquila, che a questa distanza ha un aspetto grandioso, viene attraversato l'Aterno e la strada da me seguita si congiunge con quella che viene dalla capitale (...). La coltivazione principale è il grano, ma molto fieno si produce presso il fiume; belli alberi di noce e una innumerevole quantità di mandorli crescono in questa zona, ma il suo isolamento non le aggiunge bellezza.

Ferdinand Gregorovius nel 1871, durante un viaggio in Italia si spinse fino alla valle aquilana [Gregorovius 1907]. La sua immagine letteraria del paesaggio amiterino inizia dalla descrizione dell'Aquila, delle sue architetture e del castello, dal quale è possibile contemplare «quel superbo panorama degli Abruzzi, dove le catene dei picchi nevosi si spiegano solenni e severe». Dopo aver visitato la città si mosse alla volta di Popoli, ma prima di proseguire con il resoconto di viaggio diede alcune notizie riguardo lo stato della viabilità abruzzese, priva ancora di ferrovie da lui definite necessarie, anche per ragioni strategiche.

Tra gli ultimi viaggiatori ottocenteschi troviamo Sir Richard Colt Hoare [Colt Hoare 1819], il cui itinerario di viaggio, compiuto nel 1874, interessò solo marginalmente la valle



dell'Aterno con brevi visite a Popoli e L'Aquila, definita ideograficamente come la "Roma degli Abruzzi" per il suo passato e la sua storia, nonché a causa delle strade deserte. È significativo, tuttavia, riportare il suo accattivante giudizio circa la nostra regione:

La provincia dell'Abruzzo, non battuta dalla gran massa dei viaggiatori e sconosciuta perfino agli abitanti delle zone vicine, è stata dipinta come un paese incivile per quanto riguarda gli abitanti, un paese infestato dai briganti e più adatto come rifugio per gli animali selvatici che per gli esseri umani. Ma da parte mia devo qui ripetere con somma gratitudine che proprio in queste lande remote e fuori delle strade battute è dato sperimentare quella ospitalità genuina e cordiale che di rado si riscontra in paesi maggiormente favoriti dalla natura e presenza degli uomini. E di tutto questo serberò per sempre piacevole e gradito ricordo. (...) Le voci sui briganti e su pericolose disavventure sono quasi interamente infondate ... le strade risultano eccellenti, il cibo generalmente abbastanza mediocre, gli abitanti semplici ed ospitali ad un certo livello e uniformemente gentili e civili verso gli stranieri.

### **3. Il paesaggio di ieri e di oggi: le trasformazioni del tessuto urbano**

La comprensione del palinsesto paesaggistico aquilano è passata anche per un'analisi delle trasformazioni del tessuto urbano, operata sia qualitativamente, con un'attenta osservazione di immagini d'epoca (fig. 8, 9), sia quantitativamente, attraverso un raffronto dello *status quo* relativo alle aree edificate urbane, così come delineato dalle foto aeree degli anni 1945 [IGM<sup>2</sup>], 1954, 2007 e 2011 [<http://geoportale.regione.abruzzo.it>] (figura 10). La scelta di questi intervalli temporali, non affatto casuale, è stata dettata dalla volontà di evidenziare le mutazioni subite dal territorio nel decennio a cavallo della Seconda Guerra Mondiale e dopo il terremoto del 6 aprile 2009, oltre che di fornire una visione complessiva delle dinamiche di sviluppo e trasformazione del paesaggio nell'ultimo cinquantennio. È emerso come, a partire dagli anni Cinquanta, il tessuto urbano ancora in gran parte contenuto all'interno della cinta muraria abbia subito una repentina trasformazione, che lo ha portato prima alla saturazione e, successivamente, alla rapida espansione nelle aree limitrofe giungendo, nel 2011, a un incremento di area occupata pari quasi al 300% rispetto all'anno 1945.



*Fig. 8: F. Geminiani: raffronto fotografico dell'area limitrofa il ponte di S. Apollonia a L'Aquila, 1928 (da archivio privato) - 2015 (foto dell'autrice).*

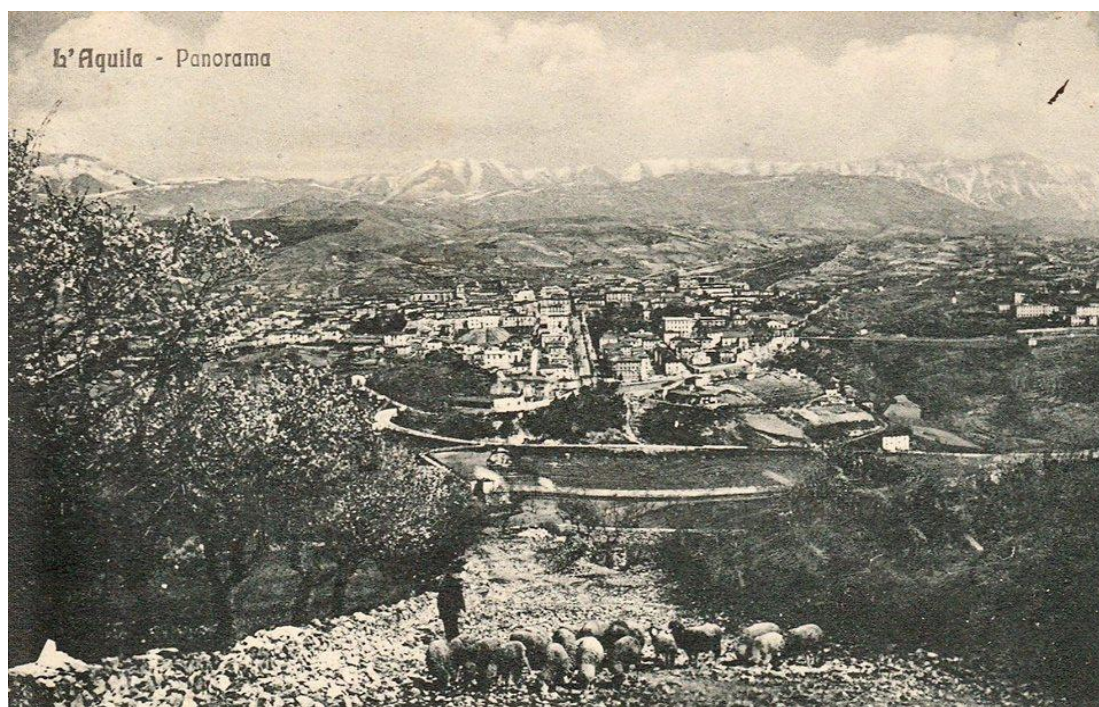


Fig. 9: L'Aquila vista da sud: il suo perimetro urbano è ancora in gran parte racchiuso all'interno della cinta muraria, 1940 ca., (Archivio privato).

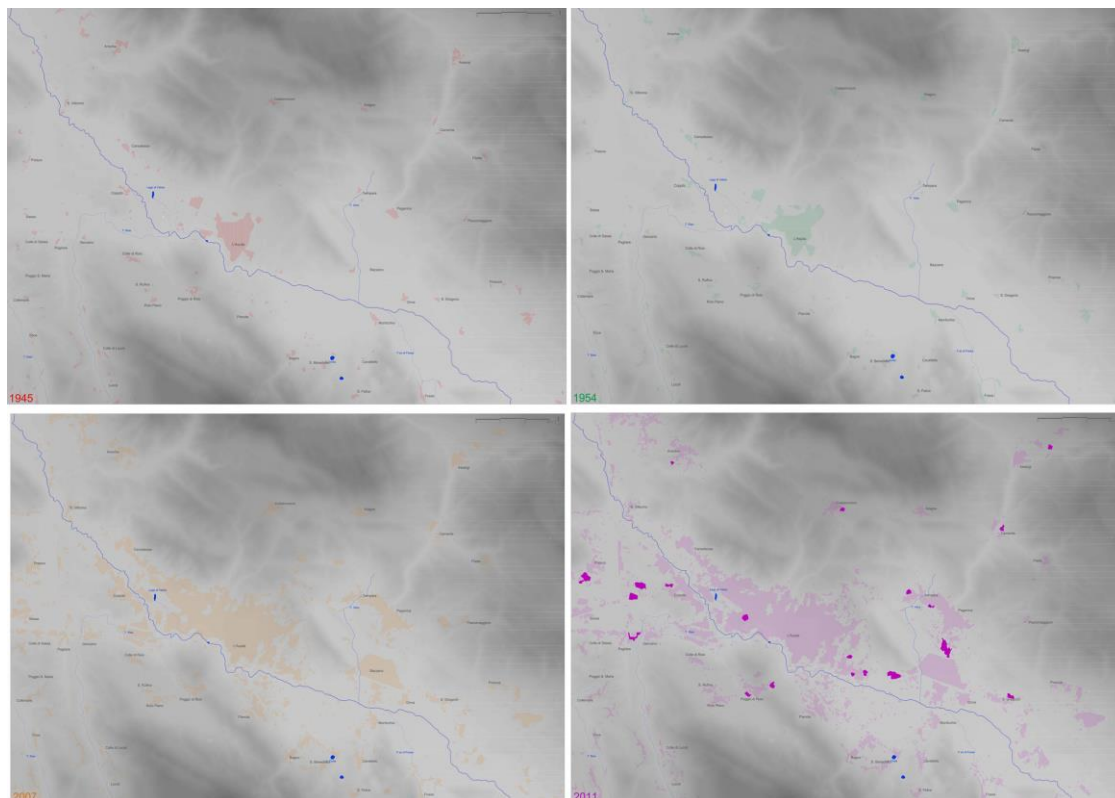


Fig. 10: F. Geminiani, *Trasformazione del paesaggio aquilano: analisi del tessuto edificato negli anni 1945, 1954, 2007, 2011* (elaborazione grafica a cura dell'autrice).



## Conclusioni: verso la frammentazione del paesaggio aquilano

La repentina espansione urbana subita dall'Aquila nell'ultimo cinquantennio, ha stravolto e quasi divorato quell'armonico assetto agricolo disegnato dai campi aperti, elogiato anche da Galanti, riducendolo a un sistema frammentato di "isole", più o meno estese, disgiunte tra loro e disposte sul territorio in maniera caotica. Inoltre, si sono verificate inevitabili ripercussioni anche sul carico demografico, aumentato vertiginosamente nella città a discapito dei piccoli centri urbani limitrofi che, di conseguenza, hanno subito un rapido decremento della popolazione. Sebbene la trasformazione sia una caratteristica intrinseca all'essenza del paesaggio, il quale non può e non deve rimanere congelato in una forma fissa, si sta assistendo a un progressivo predominare del tessuto urbanizzato, sia su quel sistema colturale un tempo fortemente consolidato, sia sul fiume Aterno. Lo stesso fiume, che nei secoli passati ha rappresentato l'essenza della valle, per il suo armonico inserirsi nella difficile configurazione morfologica dell'entroterra aquilano e per il ruolo predominante svolto nel sistema di irrigazione dei campi, appare oggi difficilmente raggiungibile e scarsamente percepibile anche a una distanza ravvicinata, oltre che in un demoralizzante stato di incuria, quasi a denunciare il difficile rapporto instaurato con il suo territorio.

## Bibliografia

- ALMAGIÀ, R. (1929), *Monumenta Italiae Cartographica. Riproduzioni di carte generali e regionali d'Italia dal secolo XIV al XVII*. Firenze: Istituto Geografico Militare.
- BORRI, R. (1999). *L'Italia dell'antica cartografia*. Canavese (To): Priuli & Verlucca editori.
- COLT HOARE, R. (1819). *Classical tour through Italy & Sicily*. Londra: Charles Wood printer.
- GEMINIANI, F. *La conca aquilana in continuo divenire: verso un paesaggio mosaico?*. In Arkos (2016). 13-14 gennaio-giugno.
- CLEMENTE, V. (1991). *Giuseppe Galanti. Il giornale di viaggio (1791) e altri scritti sugli Abruzzi*. Roma: Istituto per la Storia del Mezzogiorno.
- GREGOROVIVUS, F. (1907). *Passeggiate per l'Italia*. Roma: Officina Poligrafica Editore.
- KEPPEL CRAVEN, R. (1837). *Excursion in the Abruzzi and northern provinces of Naples*, Londra: Richard Benteley.
- ROSSIT, C., SELVA, O., UMEK, D. (2007). *Imago Adriae: l'Adriatico e l'Abruzzo nelle antiche carte geografiche*. Pescara: Editrice Sigraf.
- MAESTRI, D., CENTOFANTI, M., DENTONI LITTA, A. (1992) *Immagini di un territorio. L'Abruzzo nella cartografia storica 1550-1850*, L'Aquila: Collana di Studi Abruzzesi.
- SALIS MARCHLINS, C. U., (1795). *Travels through Various Provinces of the Kingdom of Naples*. London: T. Cadell.
- FRANCHI, C. (1752). *Difesa per la fedelissima città dell'Aquila contro le pretensioni de' Castelli, Terre e Villaggi, che componeano l'antico Contado Aquilano*. Napoli: Stamperia Giovanni De Simone.

## Sitografia

- [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost03/Tabula/tab\\_pe06.html\\_\(Tavola\\_Peutingeriana\)](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost03/Tabula/tab_pe06.html_(Tavola_Peutingeriana)) (consultato gennaio 2014).
- <http://navigator-codex2.bnnonline.it/nav?internalId=3891&resId=&submitType=internal#> (Archivio di Stato di Napoli, fondo Manoscritti e rari) (consultato marzo 2014).
- <http://geoportale.regione.abruzzo.it/Cartanet> (consultato giugno 2015).

## Note

<sup>1</sup> Il riferimento bibliografico e il presente contributo rappresentano una parte di quanto l'autrice sta elaborando nel Dottorato di ricerca in *Ingegneria civile, edile-architettura, ambientale XXIX ciclo* presso l'Università degli Studi di L'Aquila, tutors Prof.sse Simonetta Ciranna e Donatella Fiorani.

<sup>2</sup> Istituto Geografico Militare, Direzione Conservatorie – Servizio Archivi, Sezione Fototeca, Volo 1945 fg. 139, 145, 146.

*Le trasformazioni del paesaggio murgiano. I caratteri del tessuto rurale attraverso il tempo, tra conservazione e nuove forme di valorizzazione nel rapporto città-contado*

*The landscape transformations in the Murgia. The shape of the rural areas through time, between conservation and new forms of enhancement between city and countryside*

**GIACOMO MARTINES**

Politecnico di Bari

### **Abstract**

*The paper aims to investigate the changes in the rural landscape and the relationship between historic centers and the landscape in Murgia, with a particular focus on the polycentric system of the three historical centers of Acquaviva delle Fonti, Altamura and Gravina that represent the core of the homogenous territory of the "Alta Murgia" National Park.*

*This area, in the recent past suffered heavy transformation induced by the change of the economic and production patterns, enduring changes in the type of processing for the typical crops with important territorial transformations. With the abandonment of the old farms and the stone clearance of fields.*

*However, the specificity of this landscape continues to be a value that may be the flywheel for a revival of a local culture and a local economy to the historic centers of this area. Moreover these sites founded their own cultural identity and their wellness also on traditional products and on historical tourist attractions of this territory.*

### **Parole chiave**

Paesaggio Murgiano, Rapporto Città-Contado, Cultura Identitaria, Paesaggio Agrario  
Murgia landscape, city and countryside, Identity culture, Agricultural Landscape

### **Introduzione**

Il territorio antropizzato dell'Alta Murgia costituisce un immenso patrimonio poco conosciuto, brullo ed arido, caratterizzato da lievi declivi carsici assertivamente inospitali se non per rare ferole (una sorta di giunco ombrelliforme che può raggiungere fino ai due metri di altezza) che caparbiamente si stagliano nel sassoso panorama. Tommaso Fiore (1884-1973) in una lettera all'amico Piero Gobetti scriveva:

E dovunque muri e muretti, non dieci, non venti, ma più, molti di più, allineati sui fianchi di ogni rilievo, orizzontalmente, a distanza anche di pochi metri, per contenere il terreno, per raccoglierne e reggerne un po' tra tanto calcare. Mi chiederai come ha fatto tanta gente a scavare ed allineare tanta pietra. Io penso che la cosa avrebbe spaventato un popolo di giganti. Questa è la murgia più aspra e sassosa; [...] non ci voleva meno che la laboriosità d'un popolo di formiche.

Raramente in Italia, come nella Murgia è possibile osservare un paesaggio frutto del lavoro compiuto dalla natura e dall'uomo in continua sinergia in secoli di storia: qui le

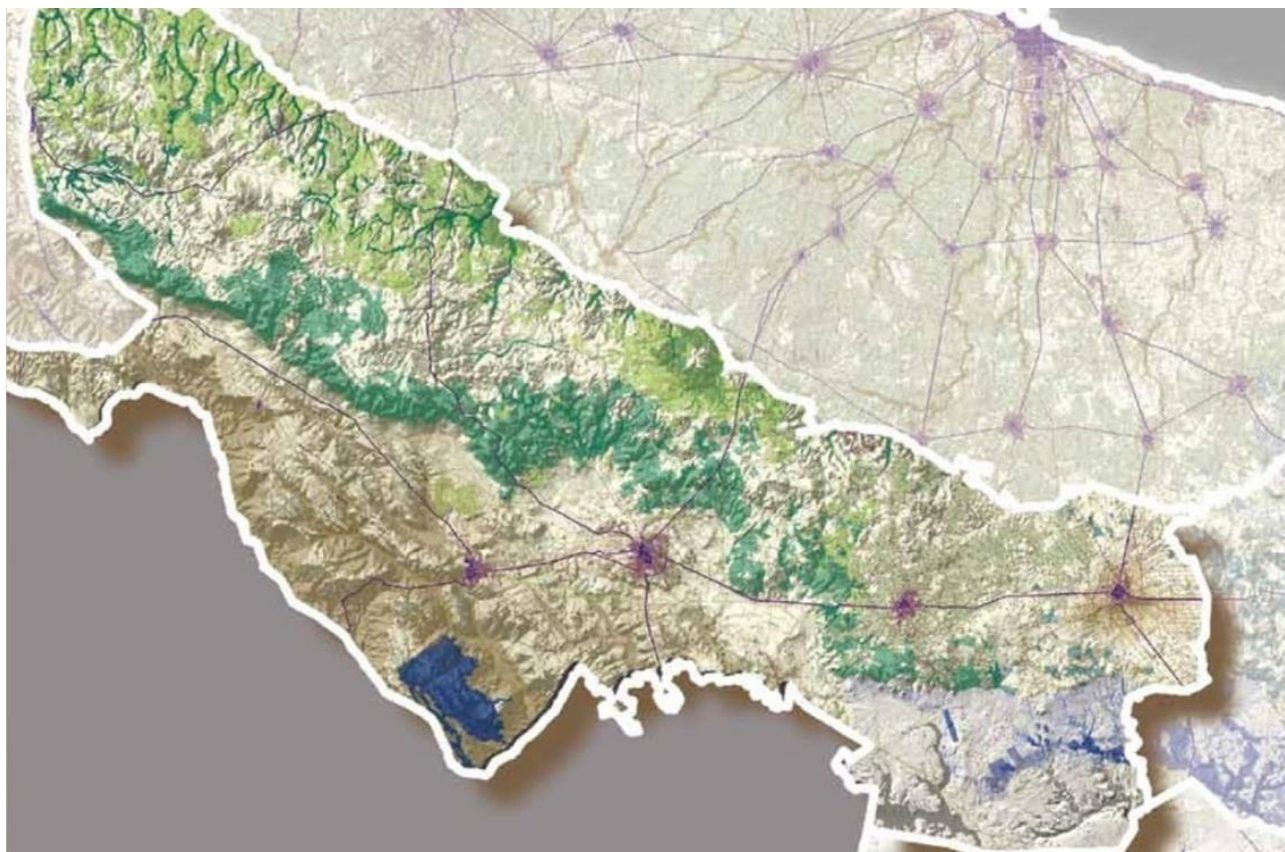


Fig. 1: La perimetrazione dell'ambito paesaggistico omogeneo secondo l'ufficio "Ambiente e Territorio" della Regione Puglia, (estratto dal Piano Paesaggistico Territoriale Regionale Puglia, ultimo aggiornamento 2013).

popolazioni hanno incessantemente operato con l'obiettivo di rendere vivibile e produttivo un paesaggio ostile che Pier Paolo Pasolini ha descritto con «il sole, il sole vero, il sole ferocemente antico» che batte su una terra senz'acqua a renderne estenuante la semina, la raccolta ed ogni altra attività. Solo dai lembi intracollinari di terra argillosa depositati dalle acque dilavanti nelle lame che si insinuano tra le alture carsiche dove era possibile solo una magrissimo pascolo per ovini, come quelli di razza altamurana, capaci di resistere al clima avverso e a una vegetazione estremamente povera.

Tuttavia, a fronte di questa evidente natura arida del sito «Un'identità territoriale e comunitaria forte», sostiene Hugues de Varine

è sempre fondata [...] sulla ricchezza e la qualità del patrimonio culturale, ma anche sul rapporto culturale tra gli abitanti e quel patrimonio. Se questo rapporto non si crea e non è visibile, il patrimonio culturale, spesso ridotto alle sue componenti eccezionali, diviene un oggetto morto accanto al quale si passa fermandosi solo il tempo strettamente necessario.

Il patrimonio culturale indiviso della murgia risiede nelle tracce materiali dell'antropizzazione, vive nello spirito identitario di una popolazione orgogliosa del suo passato e della cultura materiale che ha prodotto.

# 1. Le città della Murgia: Altamura

Altamura, Gravina in Puglia, Santeramo in Colle, Acquaviva delle Fonti e gli altri centri dell'Alta Murgia costituiscono un'unità identitaria locale legata al territorio che, attraversato dalla via Appia, dalle vie del pellegrinaggio verso la salvifica terra santa oggi (non con encomiabile proprietà storica) inserite negli itinerari delle "vie francigene" e dalle vie dei tratturi, costituisce un punto di incontro di culture molto eterogenee. La tradizione Altamurana (il più popoloso dei centri dell'Alta Murgia e quello che fornisce al parco nazionale la maggioranza del territorio), vuole una rifondazione della città legata alla figura di Federico II, seppure sia noto per certo che un borgo con una fortificazione di controllo del transito sulla valle a sud della città che consentiva il miglior collegamento tra il golfo jonico e l'adriatico, ove in epoca romana venne realizzata la via Appia, debba esserci stato sin dall'epoca peuceta. La fondazione Federiciana corrisponde ad una fase storica in cui alla configurazione del crinale murgiano costellato di punti di avvistamento per la difesa dall'ingressione dell'invasore, si sostituisce una formula di accoglienza: Altamura offre nel medioevo federiciano suolo per edificare case su un impianto urbanizzato, ricco di pozzi artesiani e cisterne pubbliche, cinto da mura, con l'unica cattedrale fatta fondare da Federico II e terreno coltivabile; terreno, tuttavia, che va trasformato per essere coltivabile, opera che solo una collettività unita, al di là della babele di lingue e di culture di cui è

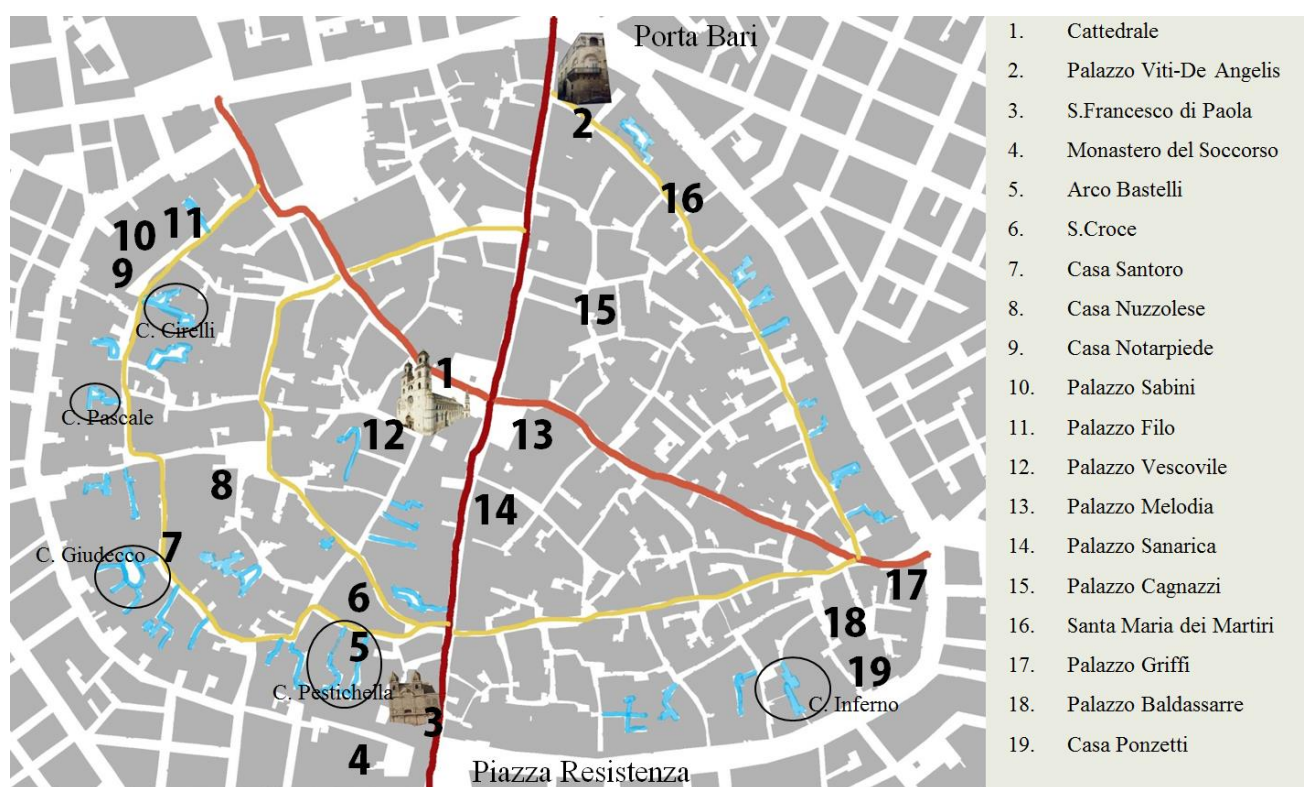


Fig. 2: la divisione dei quattro quartieri del centro storico di Altamura con l'identificazione dei principali claustris e dei monumenti più rappresentativi.



composta, può sperare di portare a termine. Ciò si accompagna alla genesi del centro storico di Altamura nei suoi rioni Ebraico, Saraceno, Arabo e Latino imperniati sulla cattedrale federiciana.

Alla divisione nei quattro quartieri altamurani, apparentemente pianificati in quattro quarti inequali attorno alla cattedrale, corrisponde una diversa conformazione delle unità di vicinato con la realizzazione essenzialmente di due forme di aggregazione attorno a spazi collettivi di micro-comunità ciascuno caratterizzato da spazi della vita sociale e dalla presenza di almeno un pozzo ad uso pubblico; il claustro “greco” appare caratterizzato da spazi “a piazzetta” mentre quello “latino” è conformato a “budello” o a “dedalo” e ha dimensioni mediamente più ridotte per un numero di abitazioni minore, ma conseguentemente genera un tessuto urbano più fitto.



*Fig. 3: claustrì della Giudecca e di Oronzio Proporzio entrambi nel settore sud-ovest del centro storico.*



*Fig. 4: “claustrì” Cicimarra, “del tradimento”, Arco Bastellis, Domenico Pastrichella (nel riquadro di sinistra) e Claustrì don Cionno e Domenico Cinfio (nel riquadro di destra). I riquadri sono ripresi nel settore sud-sud-est del centro storico.*



## 2. Le città della Murgia: Acquaviva delle Fonti

Il cosiddetto “vallo murgiano”, una sella che consente l'attraversamento della serra allineato sulla congiungente Bari-Taranto e che costituisce il limite sud del “parco” proprio perché le condizioni orografiche e clivometriche ne hanno consentito nei secoli una più consistente antropizzazione, presenta ai due lembi gli altri due centri maggiori dell'area: Acquaviva delle Fonti a Nord e Gioia del Colle a Sud (che esula dal tema d'indagine in quanto afferisce culturalmente e morfologicamente all'area culturale e geografica dell'Arco Jonico Tarantino a valle del “salto murgiano”).

Acquaviva delle Fonti, seppure priva di documentazione storica sulla sua fondazione presenta una morfologia del centro storico fortemente segnata dalla presenza in epoca normanna di un insediamento bipolare solo gradualmente riconnesso in un unico borgo. Le due aree apparentemente più antiche del centro storico, infatti, appaiono ben definite da due ovoidi (in azzurro nell'immagine) ove l'edilizia è caratterizzata da elementi artistici che testimoniano una precoce crescita di importanza del tessuto rispetto alle altre aree urbane e ove si attesta una più antica presenza di fabbriche ecclesiastiche. Nel settore Sud del centro storico di Acquaviva, in epoca rinascimentale si attesta un ghetto murato, denominato “la cittadella” cinto da mura contenitive ma impossibili da difendere perché insite nel tessuto minuto e formato univocamente da schiere e pseudoschiere monoaffaccio allineate su percorsi subparalleli.

L'acqua, come evidenziato già dal toponimo, è sorgiva. La fitta sequenza di pozzi presenti ci convince di una genesi della città intorno a un asse (in arancio nell'immagine) che corrisponde a uno dei due ovoidi, al quale con l'incastellamento normanno e una nuova immissione di popolazione deve essersi affiancato il secondo nucleo.



Fig. 5: ipotesi di sviluppo del centro storico di Acquaviva delle Fonti sulla base della lettura dei tipi e dei tessuti edilizi.

Il primo nucleo (ad Ovest) subisce già in epoca cinquecentesca importanti trasformazioni urbane con la rifondazione della cattedrale, lo sventramento est-ovest di via Antonio Francesco Pepe, il monastero di santa Chiara e la murazione del ghetto, il che rende oggi illeggibile l'originario tessuto. L'intasamento degli orti urbani che in questa fase dovevano trovarsi intramoenia è alla base della configurazione per schiere di ampia profondità dei settori residuali del centro storico.

### 3. Le città della Murgia: Gravina in Puglia

Il terzo dei caratteri dell'insediamento nella murgia si manifesta in maniera emblematica a Gravina, città che deve il suo nome al fiume "Gravina" che prende l'appellativo dalla particolare configurazione carsica su cui la città si attesta: una fenditura naturale nella roccia stratificata calcarenitica tracciata dal passaggio fluviale. La stratificazione offre sin dall'età del ferro una semplice antropizzazione adattando le cavità naturali che si sviluppano sulle pendici, lungo le balse stratigrafiche. Da queste cavità man mano antropizzate non diversamente da come ben descritto da Giuffré e Carocci nel loro Codice di pratica per la vicina Matera, si conforma una città su crinale (soprasedendo su una confluenza, i Gravinesi tengono ad evidenziare l'appartenenza di Matera alla stessa asta fluviale di Gravina).

Ai due rioni storici di Piaggio e Fondovito, si va a sovrapporre, sull'altopiano retrostante, una città rinascimentale estremamente ricca sulla quale la figura della famiglia Orsini (che diede i natali al pontefice Benedetto XIII – 1724-30) configura nel corso di due secoli un borgo unitario attorno ad un'asse principale nobile (in azzurro): la variante traiana che dall'Appia diparte per attraversare la "gravina" con il ponte-acquedotto e raggiungere, attraverso questa città, la vicina Altamura e poi ridiscendere verso l'adriatico a riconnettersi alla nuova via Traiana.

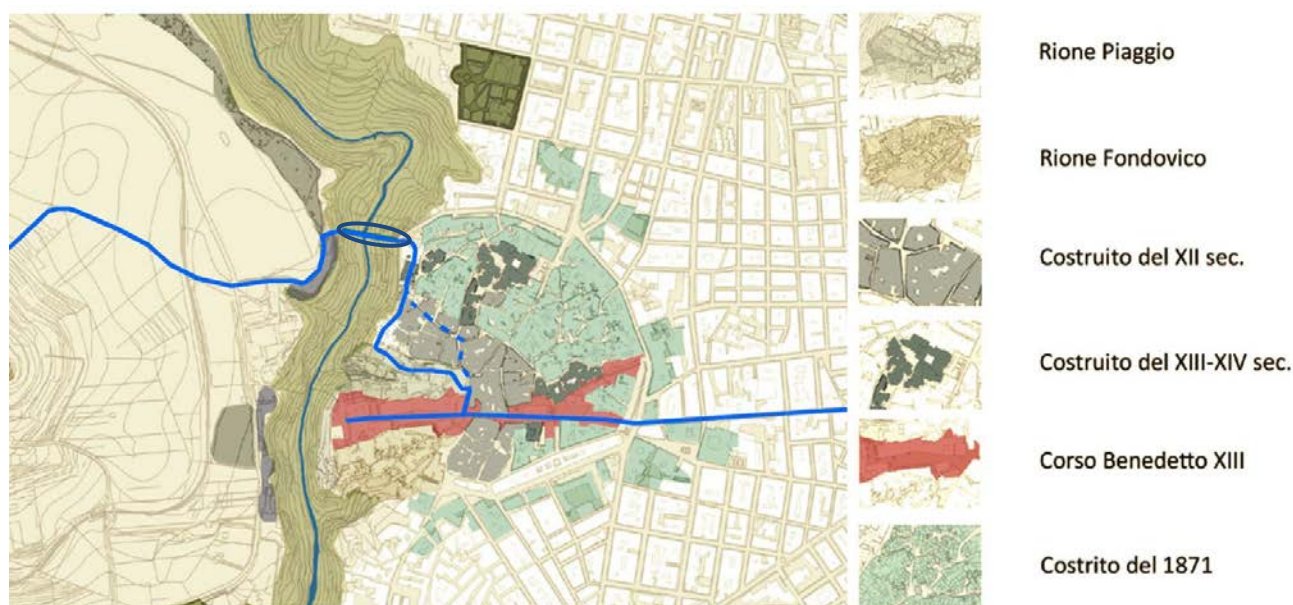


Fig. 6: ipotesi di sviluppo del centro storico di Gravina in Puglia sulle basi documentarie dell'archivio diocesano e della lettura dei tipi e dei tessuti edilizi.



#### 4. Il tessuto rurale nel rapporto città-contado

“Le Murge” rappresentano la serra della puglia centrale. L'estesa piattaforma calcarea si eleva dal Tavoliere, a partire dal fiume Ofanto, fino alla soglia messapica, e dalla Antifossa Bradanica, a confine con la Basilicata, fino alla sponda Adriatica che raggiunge con due repentini salti segnati da gravinelle.

La parte centrale dell'altopiano, la più impervia, che ha mantenuto nei secoli il suo carattere di difficile domabilità, presenta un modello di antropizzazione particolare. Il toponimo Murgia deriva dalla voce latina "murex-murigis: pietra aguzza" da cui i muretti in pietra a secco dell'affascinata descrizione di Tommaso Fiore.

Il rapporto più aspro avviene, come ben descritto da Carlo Levi per la città di Matera nella murgia delle gravine ove i solchi carsici costituiscono un margine fisico tutt'altro che privo



Fig. 7: Il rapporto tra la città di Gravina ed il fiume.



Fig. 8: Una “lamiola” (piccolo avvallamento che consente il deposito di terre argillose) in agro di Altamura.

GIACOMO MARTINES

di attività antropiche, tanto che i fondi delle gravine sono spesso gli unici appezzamenti orticoli; inoltre, fino a tempi recentissimi, il fiume gravina era abitualmente frequentato per la balneazione.

L'uso antropico si concentra per lo più in corrispondenza delle "lame" e delle "lamiole" ove i depositi di terra argillosa consentono una più agevole coltivazione. Il lavoro dell'uomo, tutt'altro che interrotto dal processo storico, è stato ed è quello dell'allontanamento di quei *murex* che impediscono la coltivazione per renderli utili alla protezione del campo dall'ingressione dei pascoli. Questa convivenza tra appezzamenti coltivabili e pascolo diffuso ha generato nel tempo una fitta presenza di vie tratturali, tuttora in uso (talune oggi asfaltate, ma che non per questo hanno perso il primordiale uso di percorsi di pascolo con ovvia precedenza di transito al lento passaggio del gregge di fronte a quello che è ed è trattato a tutti gli effetti come un occasionale ospite su gomma).

L'intervento antropico sul territorio è quindi prevalentemente di due tipi: legato al pascolo e legato all'agricoltura. Il che dà luogo a due diverse forme insediative: quella "di supporto al transito" degli "iazzi" per la sosta delle pecore, e quella "stanziale" delle masserie agricole (che talvolta comprendono un'importante porzione dedicata alla pastorizia).



Fig. 9: Il passaggio del "tratturello regio" in prossimità della dolina carsica del "Pulo di Altamura" contornato da due muretti a secco utili al contenimento del gregge ed alla protezione dei coltivi.

## Conclusioni

Il maggior patrimonio dell'area rurale, tuttavia, è caratterizzato dalle numerose masserie agricole, la maggior parte delle quali fortificate e comprendenti cappelle o cripte. Di questo patrimonio si è eseguito in diverse sedi un cospicuo censimento del quale il Politecnico di Bari sta curando un riordino finalizzato a una carta del recupero che unisca alla strategia





Fig. 10: Jazzo Pellicciari, uno "lazzi da pascolo" in agro di Gravina.

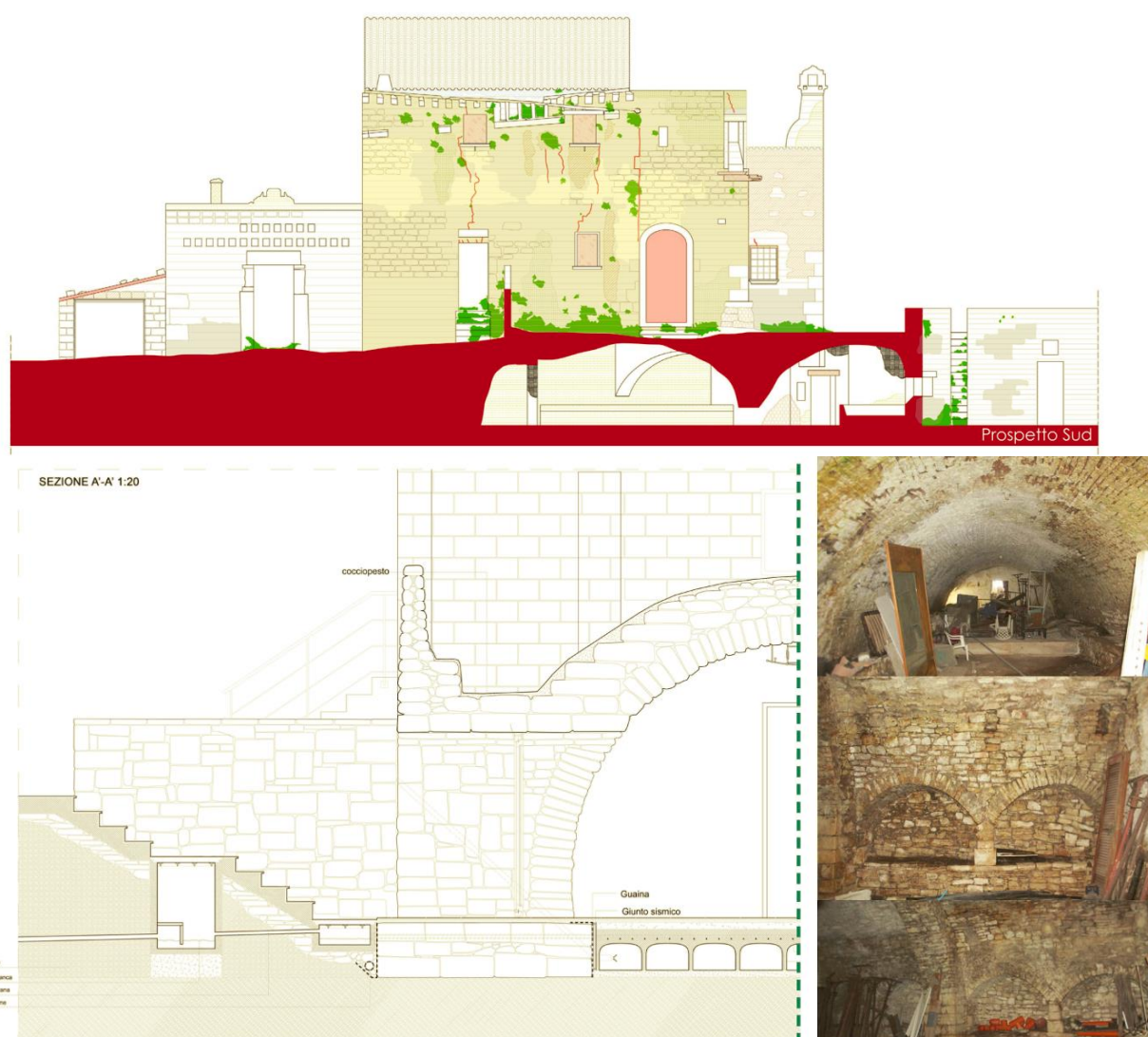
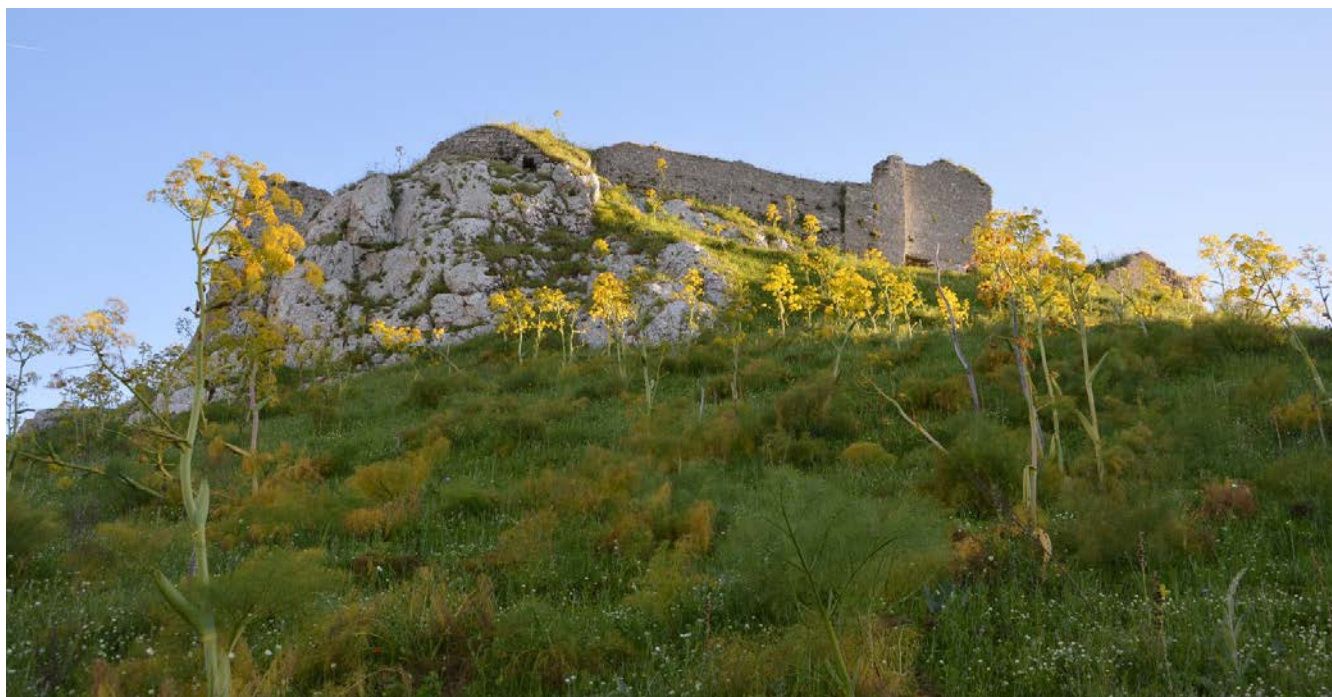


Fig. 11: Esempio di rilievo tematico e di dettaglio di alcune delle masserie del parco dell'Alta Murgia (Baldassarra, Contegiacomo, Di Le, Aluisio, Masciopinto, Mastrolonardo, Montenegro).



GIACOMO MARTINES

dei percorsi di valorizzazione e di riuso compatibile una linea guida sulla possibilità di conservazione e restauro dei singoli immobili.



*Fig. 12: La rocca Normanna del Guaragnone edificata a difesa del transito della via Appia, tra le ferole della murgia.*

### **Bibliografia**

- CAROCCHI, C., GIUFFRÉ, A. (1997) *Codice di Pratica per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera*. Matera: Ed La Bauta.
- FICARELLI, L. (2014) *Architetture rurali e paesaggi dell'Alta Murgia*. Roma: Gangemi.
- SERENI, E. (1971) *Storia del paesaggio agrario italiano*. Bari: Ed. Laterza.
- TRAGNI, B. (2009) *La cattedrale di Altamura fra restauri scoperte interpretazioni*. Bari: Ed. Adda.

## ***Innovazione, permanenza e distruzione del patrimonio rurale vesuviano: il contesto pompeiano***

### ***Innovation, continuity and destruction of rural Vesuvian heritage: the Pompeian context***

**MARINA D'APRILE**

Seconda Università di Napoli

#### **Abstract**

*The district of Pompeii was established in 1928, as an aggregation of lands historically pertaining to some of the main towns on the Vesuvian plain: Boscoreale, Torre Annunziata, Scafati and Gragnano. The district still maintains valuable rural heritage, surviving the pervasive urban insertions of the contemporary era. This allows fabric-based direct surveying and cataloguing of different sorts of traditional Vesuvian architecture and landscape aspects. The current study deals with initial features and transforming patterns of the structures and environments, documenting and representing them from the 18<sup>th</sup> century to the mid-20<sup>th</sup> century, providing documentation and schemes of understanding for data cataloguing and stratigraphy-building investigations of the qualities they currently embody. Using desk-based surveys and in-situ methodologies for direct recording and interpretation, Pompeii's rural heritage features have thus been ascertained, classified in historic stages and assessed from their preservation standpoint. From this it is possible to plan compatible conservation strategies and practices.*

#### **Parole chiave**

Paesaggio storico; restauro architettonico; tecniche costruttive tradizionali; catalogazione beni ambientali  
Historic landscape; architectural preservation; historic building techniques; heritage cataloguing patterns

#### **Introduzione**

Nonostante sia passato quasi un secolo dai primi apprezzamenti, l'architettura rurale storica versa, sovente, in condizioni che denunciano attenzioni deficitarie o inesistenti. Lo stesso apparato gnoseologico, primo requisito di una conservazione efficace, appare spesso incompleto o assente, nonché attardato su posizioni «tipologistiche». La supposta spontaneità di questa «architettura senza architetti» ne ha sollecitato, difatti, analisi generalizzate. Smorzando l'efficacia dell'apporto cognitivo, tale predominio ne ha incentivato una trattazione in senso corale, a tutto discapito dei segni individuali.

Identiche considerazioni investono le connotazioni ambientali e paesistiche. Sebbene la loro protezione abbia assunto una crescente centralità negli apparati normativi, le irriducibili aporie dell'applicazione, troppe volte, ne hanno vanificato gli assunti [Settis 2010, 236-241].

I motivi di tali mancanze sono plurimi, eppure in larga parte riferibili alla scarsa capacità/volontà, pervasiva nel nostro Paese, di governare le trasformazioni del territorio in vista del bene comune [Montanari 2013, 159-164].

MARINA D'APRILE



Fig. 1: Pompei. Il territorio comunale al 1959, 1:5000 (Comune di Pompei, Settore Tecnico: Urbanistica).

Fig. 2 G. A. Rizzi Zannoni, *Atlante del Regno di Napoli*, F. 14, part. 1808 (PRINCIPE 1994).

Lo studio puntuale, metodologicamente fondato su strumenti scientifici di lettura indiretta e diretta della realtà costruita, attraverso analisi sul campo nelle forme organizzate della catalogazione, ha nel riconoscimento e nella valutazione delle autonome identità i propri obiettivi. Le note che seguono svolgono tale prospettiva nell'ottica propedeutica all'elaborazione di piani di salvaguardia, che abbiano nella «ricerca di funzioni appropriate» l'indispensabile complemento attuativo.

## 1. Il patrimonio tradizionale di Valle: qualità e storici svolgimenti

Il presente lavoro costituisce anticipazione e sostanziale premessa di una ricerca *in fieri*, volta alla conoscenza analitica del patrimonio architettonico tradizionale vesuviano di pianura, per la conseguente redazione di competenti interventi e strategie di protezione. Considerata la pervasività dei fenomeni insediativi contemporanei che, specie nei contesti più vicini a Napoli, irreversibilmente, ne hanno compromesso l'ambiente, l'esame ha riguardato l'area di levante, assumendo come limite inferiore la storica, permeabile barriera naturale del tratto terminale del Sarno. Vista la persistenza di spazi e costruzioni di storica connotazione, in questa prima fase la superficie di studio ha coinciso con la giurisdizione amministrativa pompeiana, istituita nel 1928 aggregando le propaggini esterne ai centri consolidati di Gragnano, Scafati, Torre Annunziata e Boscoreale (Fig. 1). Comparando le cartografie storiche e contemporanee all'assetto attuale, avvalendosi di un articolato apparato documentario – in particolare, perizie e apprezzamenti che, ripetutamente, accompagnarono le liti sui confini tra i nobili casati proprietari – giovandosi di un prezioso corredo iconografico, la restituzione delle dinamiche insediative ha focalizzato il periodo compreso tra la fine del XVII e l'inizio del XX sec., corrispondentemente alle datazioni che più si riscontrano nei repertori superstiti. Passato dai Caracciolo – che l'avevano ricevuto



(1323), a loro volta, dai Benedettini del monastero aversano di San Lorenzo [Pepe 1887, 33-43; Jacazzi 2010; Ead. 2012] – ai Piccolomini (1593) [Cimmelli 1988, 74], il tenimento di Valle – nell'Ottocento detto Fossa di Valle, forse per la presenza di vasche per la macerazione del lino [Cosimato, Natella 1980; 48] – si è avvantaggiato di una rete stradale articolata, ancora esistente, sostanzialmente strutturata sui tracciati antichi e lungo gli originari percorsi vallivi. Almeno dal IX sec., per la colonizzazione benedettina, agli incroci delle direttrici principali si erano andate insediando le forme abitative complesse, organizzate intorno alle primitive strutture chiesastiche. Nell'arco temporale considerato le vie pubbliche di consolidato impianto comprendevano il tratto della Strada Regia – che da Napoli, lungo la costa, per Torre Annunziata, Castellammare e Salerno, prosegue verso Sud – e quello, al primo pressappoco ortogonale, diretto a Nola, intercettando, tra gli altri, la vicina Ottaviano. All'incrocio dei due tracciati, intorno alla chiesa del SS. Salvatore, era sorto l'originario *pago* di Valle.

Sin dal XIII sec., dati i diritti di passo e di vigilanza sulle strade nella Sylva Mala [Cimmelli 1988, 65], altri percorsi collegavano, poi, Torre Annunziata all'area su cui sorse Boscoreale, e quest'ultima a Ottaviano e alla ricordata via Nolana, incrociata *ai Passanti*, crocevia tuttora vigente. Lungo questi e altri crocicchi, interni alla rete descritta, nel periodo esaminato i documenti collocano le più importanti masserie gentilizie, qualcuna ancora presente, «arbustate, vitate e fruttate». Gli episodi maggiori – sorti, dunque, anche inglobando le primitive istituzioni benedettine – amministrati direttamente, e/o lottizzati o censuati a terzi, nelle parti costruite compresero pure taverne e osterie, nonché «chianche» e vani commerciali.

Tra gli assetti documentati nel Settecento ricorrono, ad esempio, la masseria Parrelle con l'annessa cappella della Madonna del Rosario (Fig. 3) e, all'incrocio della strada Regia con via Nolana, la masseria del Principe di Valle, con taverna e adiacente *ecclesia Sanctus Salvatoris* [Pepe 1887, 21-40; Jacazzi 2012].

A nordovest degli Scavi, nella Civita erano la masseria de Rinaldo, tuttora in sito, con la bella chiesa detta della Giuliana, posta, a quanto pare sin dal XVIII sec. [Cimmelli 1988, 98], all'incrocio degli antichi percorsi che collegano Boscoreale a Torre Annunziata e alla Strada Regia, da un lato, a Ottaviano e alla via Nolana, dall'altro.



Fig. 3: Masseria Parrelle, Cappella Madonna del Rosario, fronte nord (foto dell'autrice, marzo 2015).

Fig. 4: Masseria Vitiello, fronte ovest (foto dell'autrice, aprile 2016).

Fig. 5: Masseria di Martino, fronte est (foto dell'autrice, aprile 2016).

Alla Civita era pure il complesso *Civita di Nitto*, anch'esso con cappella, al 1740 descritta come «pentagonale», con portale in tufo nocerino, girata a lamia con «piccola cupola» e abside segnata da un'arcata, dove si posizionava l'altare [Cimmelli 1988, 110]. Ancora tra le masserie maggiori, sempre munite di cappelle con accesso dalla strada, va ricordata quella al Bottaro con taverna e chiesa di S. Antonio, la sola testimonianza oggi residua, benché notevolmente alterata. Ad eccezione del San Salvatore in Valle – ricostruito nei primi anni quaranta del XVIII sec., quindi sostituito, in altro sito, dall'attuale impianto di fine Ottocento – e dei descritti organismi alla Civita, tutte le chiese rurali, alla metà del Settecento, risultano ad aula con lamia, spesso a botte, pavimento di massetto, al centro del quale era la «terrasanta», con un unico altare, nemmeno sempre di fabbrica.

Le masserie borghesi, più piccole e senza cappelle, e le case contadine – originariamente a un piano con sottostante cellaio, mono o bivani a lamia estradossata – pure mantengono oggi diversi esemplari, nei casi più antichi di cronologia sette-ottocentesca. A partire dal XVIII sec., infatti, le dinamiche insediative di Valle subirono un deciso incremento, specie intorno e al di sopra la Strada Regia. Tra i complessi masserizi che, per il prolungato abbandono, più denotano finiture e apparati storici si segnalano due episodi che, per motivi diversi, testimoniano importanti, ricorrenti qualità dell'areale in esame. A ponente, in fondo a via A. Segni, in un contesto di grave estraneazione, la masseria Vitiello, tra l'altro, conserva significative porzioni degli intonaci colorati scompartiti (Fig. 4). A nord, a est di via Nolana, quasi di fronte al cimitero, la masseria di Martino – invece ancora attornata, in buona sostanza, dai campi – sull'intero volume presenta le lamie estradossate ribassate originali, con ampi lacerti del tradizionale battuto (Fig. 5).

## 2. Proprietà materico-costruttive e organizzazioni funzionali

Le parti costruite delle masserie censite sono organizzate, per lo più, su due piani. A volte, il terraneo, sfruttando il salto di quota, risulta interrato sul lato interno, in direzione del fondo. Destinato, in genere, al cellaio dove, con il famoso *ingegno*, si produceva il vino, negli organismi maggiori il livello inferiore è spesso servito da due ingressi indipendenti. Il primo, munito di scala, ha accesso dall'«aia fravita», uno spazio scoperto di connessione al fondo, devoluto alle attività lavorative, intorno al quale si disponevano i servizi (forno, lavatoio, cisterna, depositi). Il secondo, occupato dalla *scivola*, serviva al trasporto delle botti.

Al piano superiore, accessibile dalla scala esterna scoperta, era l'abitazione, aperta sulla loggia traguardante la superficie coltivata. Alle coperture voltate estradossate – a *gaveta*, le più recenti, altrimenti a botte ribassata – si accompagnano lastrici solari su impalcati lignei, generalmente oggi mancanti, e solo desumibili dagli antichi alloggi delle travi.

La stalla – da intendersi quasi esclusivamente come pollaio, al più, con annessi per il maiale e il somaro – si disponeva, in media, in un ambiente autonomo monovano, nei casi più antichi, con lamia a botte ribassata estradossata.

I materiali lapidei coerenti e incoerenti erano, solitamente, ricavati in loco. A monte della Strada Regia, i registri di fabbrica impiegano uniformemente le tradizionali pietre vesuviane, spaccate in elementi rustici (*scheggioni*) di medio volume, e anche associate a consistenti quote di materiale minuto.

Apparecchiati indistintamente a cantieri, presumibilmente, a sacco («a due fronti»<sup>1</sup>), i paramenti recano orizzontamenti, tendenzialmente, ogni due palmi napoletani (51-53 cm), sebbene non manchino nello stesso registro ricorsi di altezza inferiore, conseguiti



all'apprestamento di specifiche parti di fabbrica (imposte di volte e aperture, sopralzi, addizioni).

Sotto la Strada Regia e più vicino al fiume, nonostante siano troppo pochi i casi, ad oggi, recuperati, data l'alta percentuale di siti storici oblitterati e/o definitivamente compromessi, si sono riscontrate, invece, cortine a filari di bozze di tufo nocerino, spesso con il solo piano di posa appena regolarizzato. Certo, si tratta di organismi seriori rispetto alle masserie e alle case, generalmente, distribuite nelle pertinenze più settentrionali. Ciononostante, il dato da solo non può considerarsi una spiegazione sufficiente, dovendosi, perciò, ipotizzare che la presenza dell'alveo, navigabile almeno fino a Scafati con i cosiddetti lontri, abbia in qualche modo influito, evidentemente, sull'adozione del litotipo tufaceo.

### 3. Paradigmi e processi: la masseria Parrelle e il cosiddetto casale Piscicelli

L'indagine *in situ* – una schedatura puntuale d'ogni manufatto con allegati i risultati dell'analisi indiretta (documenti, cartografie e iconografie storiche e contemporanee) e diretta (schemi icnografici, ortofotomosaici dei fronti, analisi materico-costruttive, valutazioni degli stati di degrado materico e funzionale) – per essere restituita almeno nelle risultanze principali, deve riferire agli esemplari che, per costituzione e condizioni, siano stati riconosciuti paradigmatici della realtà osservata. A queste istanze rispondono le seguenti note, dedicate alla masseria Parrelle e al cosiddetto casale Piscicelli.

La masseria Parrelle si colloca all'estremità settentrionale del territorio pompeiano, nella parte originariamente di pertinenza boschese. Lo spazio costruito è dislocato lungo via Spinelli, dalla quale si accedeva alla ricordata cappella della Madonna del Rosario, giusto all'incrocio con l'antica via Nolana. La strada Spinelli *ab antiquo* proseguiva, come oggi, a ponente in direzione della Civita e delle altre masserie (via Grotta Parrelle).

Registrato nella sua attuale estensione nell'intero corredo cartografico esaminato, a cominciare dalla *Topografia dell'Agro Napoletano con le sue adiacenze* [G.A. Rizzi Zannoni 1793], dove compare come *Barrelle*, il complesso con il reticolo stradale intorno, in precedenza, risulta essere stato parte della vasta masseria delle Spinelle (1740)<sup>2</sup>. La strategica posizione coincide ora con un quadro ambientale alquanto compromesso, oltre che dall'invasione dell'informe edilizia contemporanea, dall'allargamento di via Spinelli, che ne ha portato il tracciato sin quasi a filo dei paramenti settentrionali, persino impedendo l'ingresso alla cappella. In abbandono come l'intero contesto, documentata da una Santa Visita del 1770<sup>3</sup> e da una descrizione di fine Ottocento<sup>4</sup>, persa ogni funzione per la costruzione del vicino tempio di S. Maria Assunta in cielo (1962) [Avellino 1990, 91], la chiesina del Rosario è stata, ripetutamente, saccheggata, fino a suggerirne l'odierna chiusura.

Il complesso consta di tre autonomi corpi dislocati al limite nord della proprietà: il blocco su due piani, il primo per il cellaio, l'altro per la residenza, la cappella ad aula con ingresso dall'indicato crocevia, e la stalla, come è tradizione in questi luoghi, un ambiente monovano a lamia ribassata estradossata con mangiatoia di fabbrica. A parte la chiesa, a

MARINA D'APRILE

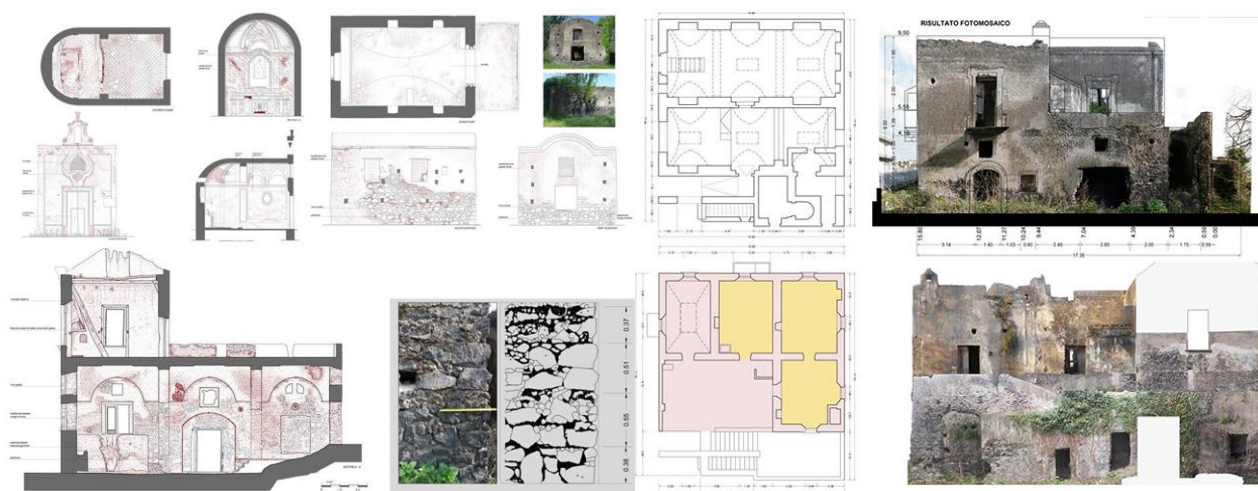


Fig. 6 Masseria Parrelle. Schemi iconografici e analisi materico-costruttiva del complesso con ortofotomosaici dei fronti est (in alto) e sud (in basso) del corpo residenziale, 2016.

detti volumi si accedeva dall'originaria *aia fravita*, oggi completamente invasa dalla vegetazione, dove si trovano pure una cisterna, il lavatoio e altri annessi.

Il compatto edificio principale, un impianto all'incirca quadrilatero, da est a ovest, composto da due file di tre moduli serviti, a sud, dalla scala, manca delle coperture – lastrici solari su impalcati lignei ad orditura semplice in travi grezze di castagno – su tre dei quattro ambienti, aggregati ad L intorno alla loggia (Fig. 6). Il vano nell'estremo ovest, il solo munito di due aperture, mantiene la volta a *gaveta* estradossata e un ampio focolare con cappa, presente, in dimensioni ridotte, anche nelle altre stanze. Peculiare il sistema, affine ad altre realtà boschesi, per il convogliamento delle acque piovane dalla copertura all'altra cisterna, sistemata nello spazio adiacente la scala [Luongo, Masucci, Pepe 2000, 215-231]. Un breve rialzo in muratura, sagomato sul fronte interno a formare un incavo in lieve pendenza, segue il profilo del coronamento collegandosi ai discendenti, costituiti da semplici tracce verticali appena incavate, sovrapposte alle cortine, ricavate in un conglomerato di ottima qualità. Presumibilmente, un pergolato copriva parte dell'ampia loggia, come rivelerebbero le tracce a muro della pertinente ossatura.

La scala, scoperta nelle rampe dirette al secondo piano, era girata a botte, oggi perduta, nella porzione che mena al cellaio. Quest'ultimo, con i suoi annessi, occupava interamente il terraneo, definito da alte volte a botte ribassata, unghiate e munite di specchio, scandite da sottarchi in corrispondenza dei muri interni superiori. Benché in cattivo stato, vigono ampie tracce degli originari strumenti di lavorazione del vino: la vasca con i supporti del voluminoso *ingegno* ligneo, gli attacchi a terra in ferro per l'ancoraggio dei piedritti della puleggia, il palmento, la vasca *ricevitoria*, la *scivola* per le botti. A levante si sistemano, infine, il forno e gli altri servizi.

Nella cappella l'attuale degrado, sostanzialmente, dipende dalle prolungate e diffuse infiltrazioni provenienti dalla volta estradossata, protetta dall'originario, fratturato battuto di lapillo. Ricavata in un unico ambiente absidato, la chiesina subì una decisa riconfigurazione degli interni, con stucchi, coloriture, nuovo altare di fabbrica e pavimento di *riggiole*, evidentemente, nel XIX sec. per volontà degli allora proprietari Calvanese. Oltre al degrado materico – efflorescenze, depositi e pellicole biologiche, esfoliazioni, lacune –



Fig. 7. Carta topografica e idrografica dei contorni di Napoli, F. 12, 1817-18, stralcio. (Archivio A. Casale).

Fig. 8. Carta topografica del Monte Vesuvio, F. 14, 1875-76, particolare. (Archivio A. Casale).

incentivato dalle reiterate spoliazioni, in facciata si rilevano i segni di un pregresso dissesto, probabilmente stabilizzato.

Le proprietà materio-costruttive confermano quanto registrato a proposito degli apparecchi murari della parte settentrionale e di ponente, boschese, del tenimento pompeiano. Un'interessante annotazione riferisce al maggior uso di materiali di grandezze eterogenee spesso anche minuti, e alla tendenziale minore altezza dei cantieri (in media appena inferiori a 50 cm) rilevati nelle tessiture costituenti la cappella, la stalla e la scala. Le cortine della struttura residenziale, almeno al piano inferiore, data la generale presenza di arriccio e finitura d'intonaco su quello superiore, presentano distanze tra i ricorsi, in genere, pari a circa due palmi – con le precisazioni già svolte al riguardo dell'incostanza di tale misura – e un uso prevalente di scheggioni, tendenzialmente, di grandezze più omogenee e di medio volume. Non è da escludere, quindi, che lo spazio del cellaio preesista al suo sopralzo e alla sistemazione del restante complesso. D'altronde, anche l'accentuata discontinuità stratigrafica orizzontale, rilevabile sui suoi paramenti all'attacco tra i due livelli, indurrebbe a una simile ipotesi. Sono da segnalare, infine, il bel portone ligneo *scibbiato* della cappella, con le classiche croci di S. Andrea sul retro e, nel blocco abitativo, le ornate delle aperture.

Il cosiddetto casale Piscicelli sorge nelle pertinenze meridionali dell'area di studio, in origine, tenimenti scafatesi e gragnanesi (Messigno e Muregine). Appena a sudest dell'antico canale Bottaro, oggi interrato, lo spazio costruito residuo si colloca ad immediato ridosso del tratto terminale del Sarno. Ristrutturato, evidentemente, al tempo della rettifica di questa parte dell'alveo – nella sua prima porzione, dalla foce al Polverificio scafatese, apprestata negli anni 1856-58 [Cosimato, Natella 1980; 54-55] – il complesso, rappresentato come tre autonomi, raccolti corpi di fabbrica di similare impianto quadrilatero, con l'appellativo di *La Francese* è registrato la prima volta nella *Carta topografica e idrografica dei contorni di Napoli* 1:20.000 (Napoli, Ufficio Topografico, F. 12 «Castellammare di Stabia», 1817-8) (Fig. 7). Con lo stesso nome, ma come due volumi ravvicinati di cui il maggiore, a est, di sagoma all'incirca quadrata, è riportato nella *Carta Topografica del Monte Vesuvio* 1:10.000 (Istituto Topografico Militare; F. 14 «Torre Annunziata» 1875-6) (Fig. 8), mentre come



MARINA D'APRILE

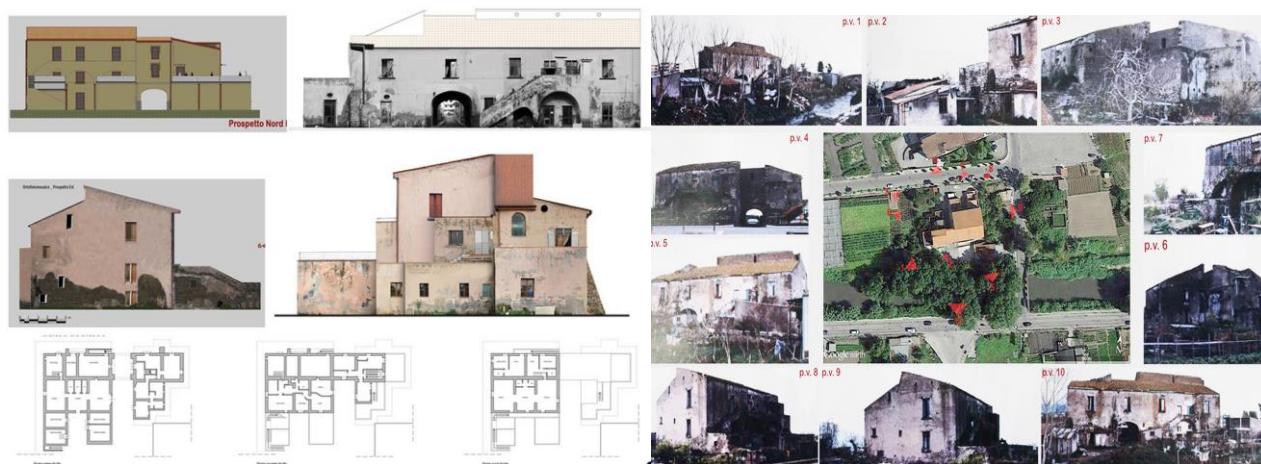


Fig. 9. Masseria Piscicelli. A sinistra, schemi icnografici e ortofotomosaici dei fronti, 2016. A destra, rilievo fotografico dello stato antecedente gli ultimi lavori del 1991 (Comune di Pompei, Piano di recupero di immobili comunali per edilizia residenziale L. 457/78, ingegneri Ugo e Diego Bouché, 1991).

unico blocco allungato, denominato Masseria Piscicelli, appare nell'aggiornamento del 1905.

All'inizio del secolo scorso, il casale – denominazione da riferire a un insieme di corpi edilizi aggregati in forme complesse su un territorio pertinenziale – comprendeva una superficie agricola estesa, di proprietà del conte napoletano Alberto de Vito Piscicelli, defunto il quale (1915) il bene passò all'ospedale partenopeo degli Incurabili, provocandone il graduale, costante abbandono [Avellino 2003, 117-120]. Diventato di demanio comunale (1984), nell'area a nord, su quasi 100.000 mq, si è realizzato un vasto insediamento, per fortuna estensivo, di edilizia economica e popolare, provocando l'irreversibile estraneazione dei volumi originali. Nel 1991, in applicazione della L. 457/78, si è poi approvato un piano di recupero, redatto dagli ingegneri napoletani Bouché che, in relazione alla struttura in discorso, attuando le opere dall'anno seguente, prevede un intervento di restauro conservativo, destinando la ristrutturazione edilizia ai rimanenti organismi oggetto del programma.

Pur mantenendo la volumetria pregressa e demolendo i piccoli annessi che, negli ultimi decenni, abusivamente, i coloni avevano sistemato al piano terra anche addossandosi alle cortine, rimuovendo altresì aperture, *cessi a vento* e altre addizioni recenti (Fig. 9), questi lavori, terminati nel 1994, hanno obliterato, però, ogni elemento, finitura e struttura, orizzontale e di copertura, pregresso, uniformemente adottando, tranne che per l'impalcato ligneo all'ingresso, apparati latero-cementizi e componenti standardizzati. Sebbene conseguente all'avanzato stato di degrado documentato dal corredo fotografico pre-intervento (Fig. 9), e anche se in linea con le consuetudini del tempo, il ricorso generalizzato al rinnovamento strutturale e materico ha restituito, specie riguardo alle finiture, un organismo largamente svalutato nella percezione delle connotazioni storiche individue, per di più, compromettendolo con quadri di degrado diffusi, dipesi dall'uso di materiali e tecniche incompatibili con l'assetto preesistente. Essendo connotato da paramenti a filari di bozze in tufo nocerino, viepiù, fondate su un piano di posa alluvionale di elevata permeabilità – non si registra, difatti, il solito livello seminterrato mentre, ampiamente, ricorrono fenomeni di umidità di risalita – l'intonacatura con impasti



premiscelati a base cementizia e la sovrapposta tinteggiatura sintetica di consistenza filmogena hanno significativamente aggravato le già fragili proprietà intrinseche dell'edificio, provocando la vasta bollatura con conseguenti esfoliazione, distacco e caduta degli strati di rivestimento di sostituzione (Fig. 9).

L'impianto, un blocco allungato su due - tre piani f. t. di differente ampiezza e morfologia, denuncia un articolato insieme di annessioni, sopralzi, ampliamenti, trasformazioni e riduzioni, segnatamente degli spazi interni, di diversa cronologia. Peculiare ne appare la conformazione quasi speculare lungo il muro di spina, definito dalla cortina nella quale è ricavato, quasi in posizione centrale, l'accesso al versante sud lungo il fiume – un ampio portale ribassato intonacato su piedritti, ai piedi, con rivestimento in pietra, coperto da un tradizionale impalcato ligneo a orditura semplice di travi grezze in castagno e *chiancarelle*, rinforzato da un *tarcenale*. La mancanza di fonti indirette e l'impossibilità, a causa dell'intonaco, di effettuare una lettura stratigrafica e cronotipologica compiuta degli apparecchi murari lascia la restituzione delle fasi costruttive a livello di ipotesi. Certo, molti sono i caratteri di affinità, almeno morfologica, che legano la parte nord alla sud del corpo di levante, mentre diverse appaiono le qualità costitutive del volume di ponente.

A est le consimili scale esterne su archi rampanti con ballatoio, a nord più esteso, su archi ribassati e pilastri servono gli ultimi piani di entrambi i versanti, originariamente, destinati alla residenza. I livelli inferiori si direbbero ricavati, invece, successivamente, riducendo gli alti terranei della parte est dell'edificio, forse rispondenti ad usi funzionali allo sfruttamento della risorsa fluviale, e collocandovi, quindi, all'interno le scale. Gli ambienti di ponente, in parte, certo, seriori alla porzione est, stando almeno alla limitata porzione di paramento osservabile sul cantonale sudovest, anche ascriverebbero a plurime operazioni di sopralzo e divisione interna, pertinenti i vani del complesso, in origine, di servizio.

Rispetto alle masserie degli ambiti settentrionali dell'area di studio, le connotazioni individue, oltre alla natura litoide e alla tipologia di apparecchio delle cortine murarie, investono qui le coperture, a meno dei terrazzi sugli spazi di servizio adiacenti, sul lato nord, il volume principale, uniformemente a falde, doppie e singole. Oltre alla seriore cronologia dell'impianto, probabilmente, occorre riferire tali consistenze, tanto a un'esecuzione differita dei tetti rispetto alle sottostanti strutture, quanto alla maggiore funzionalità, forse, in questi contesti dei sottotetti, utili alla conservazione di derrate, per lo più, qui frutto di seminativi.

Sull'aia a ridosso del fiume, in stati conservativi assai precari, insistono ancora parti dei primitivi vani e dispositivi di servizio (il forno, il pollaio e qualche deposito), anch'essi, se a vista, a filari di materiale tufaceo ridotto in bozze, talvolta pure piuttosto regolari. Vige altresì accanto al volume principale, nell'antistante spazio a nord di quest'ultimo, nell'estremo est, un piccolo e basso volume con copertura piana, girato a botte molto ribassata, appena interrato, servito da pochi gradini, originario cellaio per la conservazione del vino, presumibilmente, di esclusiva pertinenza privata.

## Conclusioni

Sebbene i risultati della catalogazione degli organismi rurali superstiti siano stati qui trattati, forzatamente, in modo sommario e ridotto, la chiara esemplarità che i casi Parrelle e Piscicelli incarnano restituisce, almeno nelle connotazioni principali, l'articolata complessità segnica e di contenuto che il repertorio pompeiano realizza. Anche sul piano conservativo i due organismi sintetizzano, dagli opposti estremi, la varietà di intraprese e

MARINA D'APRILE

indirizzi che occorre mettere in campo per perseguire una protezione efficace, concreta degli svolgimenti individui, secondo caratteri e modalità operative che, ricordando il carattere *in fieri* del presente contributo, costituiscono l'obiettivo finale dell'intero lavoro. Il mantenimento diffuso di strutture e finiture tradizionali richiede, difatti, interventi volti a impedirne la perdita, mentre, all'opposto, la vigenza di strati e componenti incompatibili con la «materia originale» impone il ricorso a pratiche di «de-restauro», che ancora attendono, invero, una definizione compiuta, teoretica e operativa. Identicamente, le competenti connotazioni ambientali e paesistiche, differenziate in ordine a quadri di, più o più o meno, estesa compromissione fino al loro totale snaturamento, implicano strategie integrate di risanamento e valorizzazione, da considerare complementari alla conservazione degli spazi costruiti, secondo canoni e svolgimenti, per l'appunto, da tarare in funzione dei singoli casi.

### Bibliografia

- AVELLINO, N.; AVELLINO L. (1990). *Pompei, segni di antiche memorie*. Pompei: Tipografia Sicignano.
- AVELLINO, L. (2003). *Pompei. Splendori di ieri, miserie di oggi*. Pompei: Marius.
- CIMMELLI, V. (1988). *Boscoreale medievale e moderna*. Marigliano: Scuola Tipo-Litografica Istituto Anselmi.
- COSIMATO, D., NATELLA, P. (1980). *Il territorio del Sarno. Storia Società Arte*. Cava dei Tirreni: Di Mauro.
- DELL'AMICO, M.R. (2010). *Architetture cancellate. La descrizione del "tenimento" di Pompei nel 1740*. In *Rappresentare la conoscenza*. A cura di GAMBARDELLA, C. Napoli: La scuola di Pitagora, pp. 557-562.
- DELL'AMICO, M.R. (2012). *Immagini e architetture del paesaggio rurale di Pompei*. In *Atlante di Pompei*. A cura di GAMBARDELLA, C. Napoli: La scuola di Pitagora, pp. 137-142.
- JACAZZI, D. (2010). *Architetture e paesaggio storico nella valle di Pompei*. In *Rappresentare la conoscenza*. A cura di GAMBARDELLA, C. Napoli: La scuola di Pitagora, pp. 183-196.
- JACAZZI, D. (2012). *Pompei e la "valle diruta". Tracce e memorie della città antica nelle fonti medievali e moderne*. In *Atlante di Pompei*. A cura di GAMBARDELLA, C. Napoli: La scuola di Pitagora. 65-80.
- LUONGO, P.; MASUCCI, M.; PEPE, F. (2000). *Le masserie di Boscoreale. Casali di ieri. Casali di oggi. Architetture e tra Pompei e Stabia*. Napoli: Arti Tipografiche. 215-231.
- MONTANARI, T. (2013). *Le pietre e il popolo*. Roma: Minimum fax.
- PEPE, L. (1887). *Memorie storiche dell'antica Valle di Pompei*. Valle di Pompei: Scuola Tipografica Editrice Bartolo Longo.
- SETTIS, S. (2010). *Paesaggio costituzione cemento*. Torino: Einaudi.

### Note

<sup>1</sup> Pompei, Santuario pontificio, Archivio Bartolo Longo, *Progetto per la esecuzione di una nuova chiesa parrocchiale sotto il titolo del S.S. Salvatore in Valle di Pompei per conto dell'Ill.mo Comm.re Bartolo Longo*. Ing. G. Rispoli. Computo metrico, a. 1897, Sez. I, f. lo 4.

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Notai del Settecento. Nicola Ferrini, Apprezzo informo del Tavolario Manni per Boscoreale del 15 giugno 1740*, b. 223, foll. 130r-132v.

<sup>3</sup> Nola, Archivio Storico Diocesano, *Sante Visite. Mons. Lopez*, a. 1770, fol. 87.

<sup>4</sup> Nola, Archivio Storico Diocesano, *Valle di Pompei*, XIX sec., fol. 2.

## *Il paesaggio archeologico tra memoria e immagine: il caso di Baia* *Memory and image of archaeological landscapes: the case of Baia*

**LUIGI VERONESE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The archaeological site of Baia, in the Phlegrean Fields, is one of the finest examples of Roman classical culture in the nation of Italy. However, over the centuries, the site has undergone transformation processes of different kinds, which have profoundly altered the place. Some of these have been very slow, such as the topographic changes due to the uplift and subsidence of bradyseism. Others have been violent and abrupt, such as illegal construction and the installation of heavy industries.*

*The current study investigates these processes through the analysis of the extensive documentation on the places concerned. This includes iconographic depictions by 18<sup>th</sup>-century travellers engaged in the Grand Tour, up to lesser-known photographs documenting the excavations by Amedeo Maiuri, between 1936 and 1961. The objective is to recognize and understand the recurrent factors and dynamics of transformations, for improved targeting of actions of heritage restoration and enhancement.*

### **Parole chiave**

Archeologia, Paesaggio, Restauro, Baia, Napoli

Archaeology, Landscape, Restoration, Baia, Naples

### **Introduzione**

Il patrimonio archeologico “immobile” è costituito nella maggior parte dei casi di beni che hanno trascorso parte della loro vita al di sotto del piano del terreno oppure, se allo scoperto, in uno stato di rudere che ha incrementato la loro condizione di fragilità.

Nel primo caso, lo stato di beni “invisibili”, se da un lato ha creato le premesse per una conservazione duratura, lontano dalle alterazioni dovute al contatto con l’atmosfera, dall’altro ha contribuito alla lenta e silenziosa trasformazione del patrimonio in relazione ai mutamenti geologici, morfologici e antropici subiti dal suolo stesso.

Sono esempi noti di tale condizione le città romane di Pompei ed Ercolano, sepolte e irrimediabilmente alterate dall’eruzione del Vesuvio del 79 d.C. e dalle successive trasformazioni del suolo vesuviano, ma anche Ostia antica, dove il corso del Tevere, più volte mutato nel tempo, ha definitivamente cancellato parte della città romana e cambiato il suo rapporto con il fiume stesso e con il mare.

A questo tipo di trasformazioni vanno poi aggiunte le modificazioni apportate dall’uomo in termini di sfruttamento del suolo che si traducono spesso in alterazioni casuali o “usi impropri” dei beni interrati. Nonostante infatti i più moderni indirizzi sulla conservazione del patrimonio archeologico raccomandino il re-interro delle strutture a cui non si è in grado di garantire una degna conservazione, risulta allo stesso modo vero che tale prassi, soprattutto in quei siti lontani dalle aree urbane o poco raggiungibili, ha permesso negli anni il fiorire di pratiche abusive e illegali.

LUIGI VERONESE



*Fig. 1: A.S. Pitloo (1790-1837) - Il Tempio Di Venere A Baia, olio su tela (Collezione Privata).*

Ne consegue che nella maggior parte dei casi il patrimonio archeologico che giunge fino ai nostri giorni, pur essendosi mantenuto sotto terra, ha subito spesso alterazioni tali da non permettere più la riconoscibilità delle strutture originali e la loro giusta collocazione nell'arco temporale della vita della civiltà che li ha generati. Come notava l'archeologo Paolino Mingazzini negli anni Settanta del secolo scorso «una legge quasi senza eccezioni vuole che i monumenti ricordati nei testi scritti non si riesca a identificarli nel terreno; e, viceversa, che gli avanzi più spettacolari che ci siano pervenuti di edifici, quasi mai, o solo di sfuggita, sieno menzionati nei testi di cui disponiamo» [Mingazzini 1977, 275].

Tali considerazioni trovano un efficace riscontro nel complesso archeologico di Baia, nei Campi Flegrei, vicino a Napoli, dove, nonostante le approfondite ricerche condotte in modo sistematico a partire dagli anni Venti del Novecento, risulta ormai impossibile stabilire con certezza i caratteri e l'articolazione dell'antico abitato a causa di alterazioni che si sono manifestate lentamente o in maniera violenta attraverso i secoli.

In questo caso i complessi fenomeni vulcanici dell'area flegrea, le trasformazioni antropiche dovute allo sfruttamento del suolo per l'estrazione della pozzolana, le imponderate scelte politiche e l'abusivismo edilizio hanno definitivamente compromesso la riconoscibilità di uno dei contesti archeologico-paesaggistici più affascinanti e significativi della penisola, la cui ricca iconografia, a partire dal XVI secolo, permette di cogliere con facilità quanto le suddette alterazioni ci abbiano consegnato un "dopo" notevolmente mutato rispetto al "prima".



### 1. «Nullus in orbe sinus Baiis praelucet amoenis»

Baia rappresenta, già dal I secolo a.C., una propaggine di Roma stessa in terra campana dove patrizi e potenti dell'«*Urbe*» amavano trascorrere la loro «villeggiatura». Gli elevati valori paesaggistici, le proprietà termali delle sue acque e le favorevoli caratteristiche climatiche ne fecero un luogo di delizia e svago, dove Agrippa, Cicerone, Nerone, Adriano scelsero di soggiornare e costruire le loro lussuose dimore.

Quel che tutt'oggi colpisce del sito antico è la commistione di spazi residenziali e ambienti termali presente a Baia, che a partire dall'inizio del Novecento, quando i primi scavi iniziarono a svelare porzioni dell'abitato, rappresenta un campo di indagine unico per gli studiosi dell'architettura romana. Non è ancora del tutto chiaro infatti se Baia costituisse in prima istanza un grandioso complesso termale contornato di ambienti pubblici e dimore lussuose o piuttosto una vasta area residenziale nella quale le *domus* erano strutturate in modo tale da poter sfruttare, per scopi curativi, le acque naturalmente sgorganti dal suolo.

In tempi recenti, gli studi su Baia, seppur effettuati in maniera discontinua, hanno condotto ad una migliore definizione delle conoscenze dell'intero complesso. A seguito delle prime indagini di Amedeo Maiuri e Italo Sgobbo negli anni Trenta, l'importante contributo reso da Mario Napoli negli anni Cinquanta e il convegno organizzato a Roma dall'Accademia dei Lincei nel maggio del 1976 hanno contribuito a sistematizzare numerosi aspetti delle architetture baiane. Oggi, anche a seguito dei nuovi dati provenienti dallo studio delle rovine sommerse, è stato possibile ricostruire un quadro maggiormente aderente alla realtà e stupisce constatare quanto le architetture di Baia, concepite tra il I secolo a.C. e il IV d.C., abbiano spesso costituito esempi paradigmatici per parte della successiva tecnica edilizia romana.

Le tre grandi aule cupolate, che per secoli hanno costituito gli unici resti visibili dell'intero complesso, vantano considerevoli primati architettonici. I cosiddetti «trugli», fin dal Medioevo, sono stati identificati dalla tradizione popolare come templi dedicati a Mercurio, Venere e Diana, ma come le successive ricerche hanno provato, costituiscono con ogni certezza spazi termali al pari di molti altri ambienti circolari voltati della Roma antica. La cupola del cosiddetto Tempio di Mercurio, l'unica delle tre ancora completamente in opera, rappresenta la prima copertura emisferica in *opus caementicium* di cui si abbia testimonianza. Con un diametro pari a circa la metà di quello del Pantheon di Roma, ma con proporzioni pressoché identiche, l'edificio fu identificato con certezza da Amedeo Maiuri come un *laconicum* risalente al I secolo a.C., il che lo rende il prototipo esistente di tutte le cupole erette con la medesima tecnica costruttiva.

Anche il complesso del Tempio di Venere, la cui copertura oggi non è più visibile, fu oggetto di approfonditi studi negli anni Quaranta ad opera di Guglielmo de Angelis D'Ossat, che, con convincenti motivazioni, attribuì l'opera ad Adriano (117-138 d.C.), riconoscendo in alcune modanature dell'imposta della cupola rimaste in opera, la prima copertura «a conchiglia» dell'architettura romana [De Angelis D'Ossat 1977, 121 ss.].

L'iconografia classica, fin dal Cinquecento, ha sempre riconosciuto il *seno baiano* come uno dei luoghi paesaggisticamente più attraenti della Campania. I ruderi dei *trugli* immersi in una rigogliosa macchia mediterranea degradante verso il mare e ricca di scorci e punti panoramici sul golfo di Pozzuoli ha rappresentato una frequente fonte di ispirazione per i pittori e i paesaggisti, ma anche per eruditi e scrittori.

Importanti studi hanno provato che con ogni probabilità il sito termale per tutto il Medioevo rimase visibile e forse persino in uso grazie alla presenza delle acque sgorganti dal sottosuolo. Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca riportano appassionate descrizioni

LUIGI VERONESE

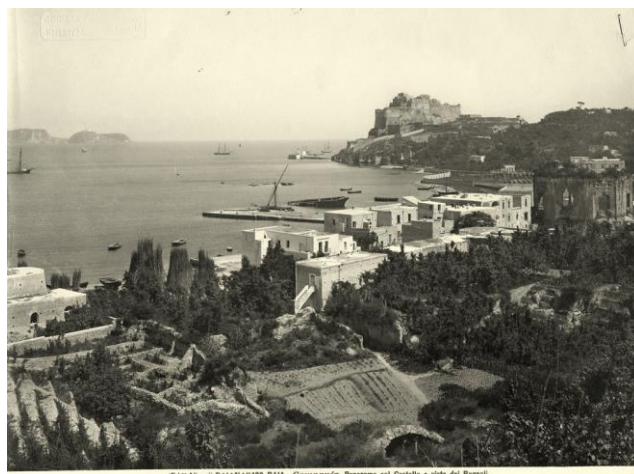
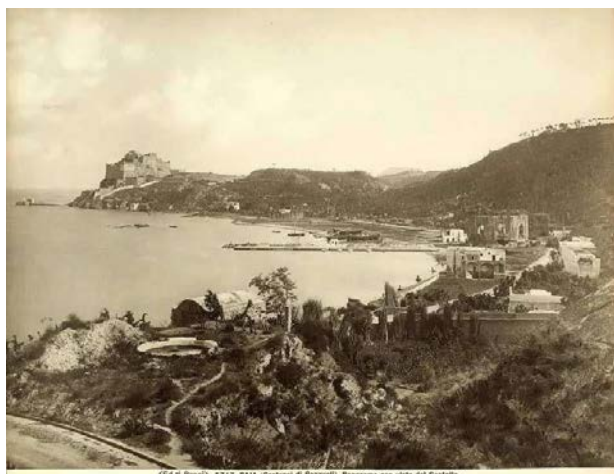


Fig. 2: Baia, Archivio Giacomo Brogi, 1880 circa, stampa su carta alla gelatina bromuro d'argento.

Fig. 3: Baia, Archivio Alinari, 1905 circa, stampa su carta alla gelatina bromuro d'argento.

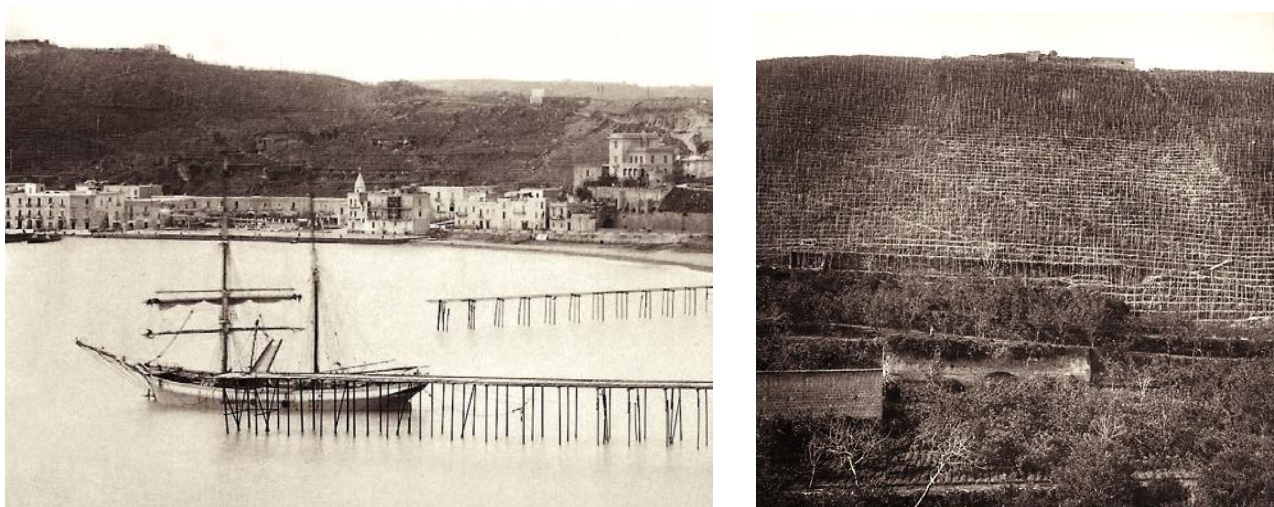
delle cupole e delle murature baiane, visitate in diverse occasioni durante i loro soggiorni napoletani rispettivamente negli anni Trenta e Quaranta del Trecento [Pontieri 1977; Race 1981].

Furono i profondi stravolgimenti tellurici di tutta l'area flegrea nel Cinquecento a portare alla caduta e alla scomparsa della maggior parte del sito e alla trasformazione dell'intero paesaggio flegreo. Il fenomeno del bradisismo, documentato fin dal tempo dei romani, sia nella sua fase ascendente che in quella discendente, ha progressivamente sommerso un ampio tratto di costa del litorale antico. Le ricerche subacquee, condotte dapprima con violenti dragaggi del fondo marino tra il 1923 e il 1928 e poi, in maniera più scientifica, da Nino Lamboglia nel 1959/60 e, a partire dagli anni Ottanta, da una équipe interdisciplinare coordinata da Fausto Zevi, hanno definitivamente provato che il limite originario della costa di Baia si trova attualmente a circa 400 metri dall'attuale battigia, 9 metri sotto il livello del mare. I resti di un Ninfeo, della dimora imperiale e di alcuni tratti di strada, ritrovati nel 1981, hanno solo lasciato intuire la quantità di patrimonio andata perduta [Baia 1983].

L'ultima grande eruzione dei Campi Flegrei nel 1538, che generò in pochi giorni il rilievo del Monte Nuovo, inoltre, ha definitivamente modificato l'orografia del luogo, distruggendo e seppellendo la parte dell'abitato di Baia che, come affermano le fonti antiche, si estendeva verso il Lago Lucrino.

Dalla collina degradante verso il porto di Baia rimasero così in vista solo i tre grandi "trugli", mentre le poche rovine affioranti dal suolo furono col tempo sepolte e sagomate nei caratteristici terrazzamenti grazie ai quali la popolazione locale è riuscita a sfruttare il fertile suolo vulcanico per la coltivazione di viti e alberi da frutta.

Giuliano da Sangallo e Palladio ci hanno lasciato accurati schizzi del Tempio di Venere e, per tutto il Cinquecento, pittori e architetti inserirono Baia nelle loro esperienze di studio per l'approfondimento dell'architettura romana. Anche nei secoli successivi Baia fu costantemente meta di studiosi e viaggiatori, fino a diventare per tutto il Settecento e l'Ottocento una tappa obbligatoria del *Grand Tour* che richiamava personaggi del calibro di Louis Simond, Hermann Melville, Karl August Mayer e Madame de Stael, attratti, non solo dalle architetture antiche, ma soprattutto dalla romantica visione della loro presenza all'interno



Figg. 4-5: La collina di Baia prima dello scavo del parco archeologico (Sgobbo 1934).

di uno scenario paesaggistico di straordinario valore [Sirpettino 1995; Di Liello 2005].

Il primo a supporre una destinazione d'uso diversa da quella che la cultura locale aveva attribuito alle tre grandi aule circolari fu Karl Julius Beloch, l'autore di *Campanien*, che, nel 1890, dopo aver idealmente delimitato l'estensione dell'intero complesso, non riconobbe gli ambienti cupolati come santuari, ma ipotizzò una non meglio definita destinazione termale [Beloch 1890].

Tuttavia i primi scavi ufficiali vennero effettuati solo nel gennaio del 1919, sotto la direzione di Alda Levi, negli anni in cui questa era impiegata presso la Soprintendenza delle antichità di Napoli. La nota archeologa ebbe modo, in quella occasione, di riportare alla luce dapprima alcuni cubicoli in opera incerta e reticolata, posti a circa dodici metri dal livello stradale, e in seguito numerosi altri ambienti destinati a cisterne, che non lasciarono più dubbi circa la destinazione termale del complesso [Levi 1922].

Lo scavo sistematico dell'intera area fu avviato da Amedeo Maiuri a partire dagli anni Trenta del Novecento. Il noto archeologo, in qualità di soprintendente alle Antichità della Campania dal 1924 al 1961, intraprese da subito un vasto lavoro di ricerca in tutti i Campi Flegrei e grazie alla sua attività molti siti archeologici dell'area furono restaurati e aperti al pubblico. I lavori furono preceduti da una lunga e complessa campagna di studi condotti, tra il 1928 e il 1933, da Italo Sgobbo, archeologo ispettore della soprintendenza di Maiuri, a cui va il merito di aver identificato e studiato per primo l'articolazione dell'intero sito [I. Sgobbo 1934]. L'esproprio della collina disseminata di vigneti di proprietà privata fu facilitata dalle dispotiche facoltà concesse dal governo fascista all'Alto Commissariato di Napoli, la speciale prefettura che gestì, tra l'altro, gli scavi archeologici della provincia di Napoli, tra il 1925 e il 1936 [Veronese 2012].

Maiuri concepì la realizzazione del parco come un complesso dai forti valori ambientali, aperto al pubblico e «di eccezionale importanza turistica per la città di Napoli», in cui avrebbero trovato sistemazione «gli avanzi di quelle terme famose che costituirono *Baiae*, la più grandiosa stazione termale e climatica del mondo antico, celebrata in tutta la letteratura classica per i suoi incomparabili pregi di acqua e di clima» [Maiuri, 1951]. Il progetto del parco fu depositato al Comune di Bacoli il 16 ottobre 1935 e la sua

LUIGI VERONESE

inaugurazione fu inizialmente prevista per il 23 settembre 1937, anno delle celebrazioni del Bimillenario dalla nascita di Augusto<sup>1</sup>.

Tuttavia le difficoltà legate alla morfologia del sito e alla vastità dell'area, unite alle strenue resistenze dei proprietari espropriati, resero l'impresa dello scavo lunga e onerosa tanto che fino alla conclusione della seconda guerra mondiale fu possibile eseguire solo piccoli scavi circoscritti ad aree pianeggianti e acquisite dallo Stato.

Le operazioni di sterro e restauro furono poi riprese nel 1950, grazie allo strumento dei "cantieri scuola" che consentirono al Maiuri di poter condurre i lavori fino al suo pensionamento, nel 1961, quando il complesso archeologico di Baia fu aperto al pubblico e reso parte dell'ampia offerta turistica e culturale dell'area Flegrea.

## 2. Le ragioni di una difficile tutela

Nei primi anni Trenta con l'individuazione dei confini dell'area archeologica e l'inizio del programma per gli espropri dei suoli occupati dai ruderi delle terme, Baia conobbe una nuova fase di profondi mutamenti che portò ad un'ennesima trasformazione del suo paesaggio e delle sue relazioni con il contesto ambientale. I terrazzamenti secolari coltivati a vite lasciarono il posto agli sbancamenti della soprintendenza che man mano riportarono alla luce gli antichi complessi monumentali. Tali trasformazioni si aggiunsero alle alterazioni già in atto sul suolo baiano ad opera delle numerose ditte che si occupavano dell'estrazione della pozzolana, un materiale da costruzione di cui il suolo flegreo era ricco.

La presenza di vasti giacimenti di pozzolana in tutta l'area flegrea era già nota ai romani che estraevano qui la *pulvis puteolanus* utilizzata per la produzione di malte con alte proprietà idrauliche. Negli anni Trenta, con la scoperta del nuovo sito archeologico, la questione divenne una vera e propria disputa tra chi pretendeva di continuare a sfruttare l'area per trarre il materiale da costruzione – così come ormai avveniva da secoli – e chi era addetto alla protezione del paesaggio campano e dei suoi resti archeologici.

Le ragioni di un così massiccio sfruttamento delle cave dell'area flegrea andavano cercate nelle prescrizioni contenute nei capitolati di appalto redatti dal Ministero dei lavori pubblici le quali raccomandavano espressamente l'uso della "pozzolana di Bacoli" per i conglomerati edili<sup>2</sup>. Tale "monopolio", considerata anche la presenza di abbondanti giacimenti e una manodopera a basso costo, aveva permesso la proliferazione di numerosi stabilimenti, che, peraltro, si andavano localizzando lungo la costa per un migliore sfruttamento del trasporto del materiale via mare.

Alcune lettere conservate presso l'archivio Centrale dello Stato di Roma hanno permesso di documentare i numerosi tentativi da parte di Gino Chierici e Amedeo Maiuri, soprintendenti rispettivamente all'Arte medievale e moderna della Campania e alle Antichità della Campania e del Molise per difendere il nascente parco archeologico dal pericolo derivante dallo sfruttamento dei terreni per l'estrazione della pozzolana.

La battaglia dei due illustri studiosi fu combattuta in primo luogo con i concessionari delle cave, i quali dopo anni di indiscriminata aggressione al suolo flegreo, spesso in maniera abusiva, mal tolleravano le nuove istanze di tutela imposte dai due tenaci soprintendenti. Tuttavia, l'azione di Chierici e Maiuri per la protezione della collina baiana fu rivolta soprattutto verso il Ministero dell'Educazione Nazionale e la Direzione generale Antichità e Belle Arti,





*Figg. 6-7: Baia. Porzioni di ruderi affioranti dai vigneti negli anni Venti del Novecento (Archivio Fotografico del Museo della Civiltà Romana, Roma, Scatola 2, Cartella 145).*

che, nonostante disponesse ormai da anni un'efficace strumento normativo per proteggere archeologia e paesaggio, la legge n. 778 dell'11 giugno 1922, non provvedeva a porre il vincolo sulla nascente area archeologica. Sorprende infatti, che nonostante le rilevanti presenze archeologiche e gli elevati valori paesaggistici dell'area, i ruderi di Baia furono vincolati soltanto il 12 ottobre 1970, ai sensi della L.1089 del 1939.

Il 7 febbraio 1935, Chierici, in un'appassionata lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti denunciava la mancanza di uno strumento topografico che consentisse di «stabilire una volta per tutte in quali siti può essere autorizzato lo sfruttamento e quali punti debbano essere integralmente conservati». Tale strumento, da commissionare all'Istituto Geografico Militare, avrebbe avuto come obiettivo non tanto quello di sospendere l'attività estrattiva *tout court* – «provvedimento che getterebbe sul lastrico centinaia di famiglie operaie, le quali soltanto dall'industria della pozzolana traggono i mezzi di sostentamento» – ma quello di individuare «una congrua soluzione che contemperi la doverosa tutela del paesaggio e dei ruderi archeologici con i legittimi interessi delle popolazioni di quelle contrade»<sup>3</sup>.

Per lo stesso obiettivo operò parallelamente anche Amedeo Maiuri, che, negli stessi anni sollecitava il Ministero dell'Educazione Nazionale affinché apponesse il vincolo monumentale per l'area archeologica di Baia, lasciando la possibilità alle ditte specializzate di poter utilizzare le sole cave di pozzolana presenti all'interno del territorio campano, risparmiando quelle costiere, dove maggiori erano le preesistenze antiche.

Nelle parole dell'illustre archeologo si leggono anche velate critiche alle scelte del regime in merito alla destinazione d'uso che questo aveva previsto per l'area flegrea quando affermava che Baia, insieme a Lucrino, Bacoli e Miseno, rappresentano l'unica possibilità «di respiro balneare e climatico della città di Napoli, una volta occupate dalle industrie metallurgiche le aree litoranee di Bagnoli e Pozzuoli», e pertanto chiedeva di considerare queste zone «con le stesse previdenti cure con cui il regime ha provveduto a dotare Roma di vasto e ampio respiro marino, lungo il lido di Ostia e la pineta di Castelporziano»<sup>4</sup>.

Con l'avvento del fascismo, infatti, il governo nazionale, seguendo alcuni indirizzi stabiliti già dall'inizio del Novecento, aveva dato seguito ad un processo di industrializzazione dell'area flegrea allo scopo di inserirla nel tessuto economico nazionale.

LUIGI VERONESE



*Fig. 8: Veduta del complesso delle Terme di Baia dopo lo scavo (Sgobbo 1977).*

Gran parte del litorale compreso tra Posillipo e Cuma fu occupato da enormi platee di cemento, sulle quali furono poi eretti grandi stabilimenti industriali e capannoni, distruggendo molte preesistenze archeologiche e quella che Orazio, Florio, Stazio, Marziale e tanti altri autori antichi definirono la spiaggia più bella del mondo.

A Baia, alla fine degli anni Venti, in un'area compresa tra il castello aragonese e il tempio di Venere, furono costruiti i cantieri navali della "Società Cantieri e Officine Meridionali". Negli stessi anni sulla collina tra il golfo baiano e il lago Fusaro cominciò a svilupparsi il primo quartiere operaio legato alle nuove attività portuali. Tale decisione, date le particolari caratteristiche del territorio, non mancò di suscitare fin da allora notevoli perplessità dal momento che, seppur non ancora completamente in luce, era divenuta ormai chiara la presenza del vasto complesso archeologico nascosto nella collina di Baia. La costruzione dello stabilimento, inoltre, alterava in maniera definitiva i valori paesaggistici dell'area mutando per sempre il rapporto tra la collina e il mare e la consolidata vista, immortalata dai paesaggisti dei secoli precedenti, che dal tempio di Diana guardava il castello di Baia.

A seguito della crisi economica dei primi anni Trenta e della preoccupante situazione internazionale il regime decise di convertire nel 1936 i cantieri navali di Baia in fabbrica di siluri, creando insieme al Silurificio Whitehead di Fiume e al Moto Fides di Livorno, uno dei tre maggiori stabilimenti in Italia per la fabbricazione di siluri [Lucidi 1995, 161-199].



Nel 1941 per far fronte alle aumentate esigenze belliche il Ministero della Marina chiese alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti l'autorizzazione a costruire un nuovo stabilimento di siluri sul lago del Fusaro, lungo il pendio alle spalle della collina baiana. Tale nuovo complesso si sarebbe dovuto collegare a quello già esistente sulla spiaggia di Baia tramite una galleria scavata al di sotto dell'area del parco archeologico. Dopo gli anni trascorsi a combattere i proprietari terrieri e quelli delle cave di pozzolana che insidiavano l'area, la richiesta del Ministero della Marina creò profondo imbarazzo nella soprintendenza napoletana, che date «le improrogabili esigenze belliche» si adoperò affinché la nuova, inevitabile, opera recasse il minimo danno possibile alle strutture antiche e al paesaggio baiano. La vicenda è qui riportata grazie ancora a documenti inediti dell'Archivio Centrale dello Stato<sup>5</sup>.

Nell'agosto del 1941, Amedeo Maiuri, conscio della responsabilità di dover assecondare, da solo, una richiesta che avrebbe avuto gravi conseguenze sulla conservazione del paesaggio e del patrimonio archeologico flegreo, chiese alla sua Direzione Generale di valutare la questione insieme ad una commissione del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, il maggiore organo consultivo del ministero in materia di "monumenti" e paesaggio. L'allora ministro Giuseppe Bottai, accogliendo la richiesta del soprintendente convocò «in maniera urgente e riservata» Alberto Calza Bini, al tempo consigliere nazionale, per l'elaborazione di una proposta «di reciproca convenienza per i due interessi pubblici, quelli militari e quelli inerenti al parco».

Calza Bini effettuò due sopralluoghi a Baia nell'agosto e nel settembre del 1941 in compagnia di alcuni funzionari del silurificio, di Amedeo Maiuri e Giorgio Rosi, divenuto nel frattempo soprintendente ai monumenti della Campania.

La soluzione alla questione fu elaborata tramite una Convenzione firmata il 6 settembre 1941 che stabilì che il traforo e il nuovo stabilimento si sarebbero dovuti realizzare con l'impegno da parte della Marina Militare di «mascherare la nuova costruzione e di evitare ogni ulteriore ampliamento della zona maggiormente sottoposta alla visuale del parco monumentale di baia».

Nell'esprimere il dovuto parere favorevole della soprintendenza all'esecuzione dell'opera Rosi scrisse al ministero nel settembre 1941 che «l'accordo raggiunto rappresenta il danno minore che poteva recarsi al paesaggio», rammaricandosi tuttavia «che anche quest'ultimo lembo della campagna campana venga alterato da costruzioni di destinazioni e carattere così diverso».

## Conclusioni

Alla ripresa delle attività di scavo e restauro del parco archeologico di Baia, negli anni Cinquanta, il territorio compreso tra punta Epitaffio e il Castello Aragonese appariva ormai profondamente mutato rispetto a soli trent'anni prima. Alle alterazioni vulcaniche del suolo, alle trasformazioni legate all'estrazione della pozzolana e alle scelte d'uso di epoca fascista si aggiunse poi un'incontrollata attività edilizia che, a partire dal Dopoguerra, ha progressivamente invaso i terreni liberi a ridosso del sito, minacciando non soltanto le strutture antiche, ma ancora una volta il valore ambientale dell'intera regione.

Pochi siti archeologici in Italia possono vantare una documentazione così varia di fonti iconografiche come Baia. Dai disegni degli architetti del Rinascimento alle moderne fotografie è possibile ricostruire l'identità mutante del paesaggio baiano in un arco di tempo di circa cinquecento anni.

LUIGI VERONESE

Studiare e interpretare tali documenti costituisce un passaggio irrinunciabile per poter indirizzare al meglio l'azione di tutela e valorizzazione del patrimonio. Ciò non soltanto per riconoscere e comprendere le dinamiche e le ragioni delle trasformazioni, ma soprattutto per consentire a chi è chiamato al difficile compito di tramandare il patrimonio alle generazioni future di conservare la memoria dei luoghi, nel rispetto della loro storia e della loro identità.

### Bibliografia

- BELOCH, K.J. (1890). *Campanien Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Breslau.
- DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1941). *Tempio di Venere a Baia*: Bull. Com., 69, II.
- DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1977). *L'architettura delle terme di Baia*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei.
- DI LIELLO, S. (2005). *Il paesaggio dei Campi Flegrei: realtà e metafora*. Napoli: Electa Napoli.
- LEVI, A. (1922). *Ruderi di terme romane trovate a Baia*. Roma: Tipografia della Regia Accademia Nazionale dei Lincei.
- LUCIDI, R. Un'industria bellica del mezzogiorno: Il Silurificio Italiano dal 1922 al 1945. In *Società di Storia Militare – Quaderno* (1995). Roma.
- MAIURI, A. (1951). *Terme di Baia: scavi, restauri e lavori di sistemazione*. Roma: La Libreria dello Stato.
- MAIURI, A. (1953). *Scoperte delle antiche terme di Baia*. Milano: s.e.
- NAPOLI, M. (1958). *Architettura di Baia*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- RACE, G. (1981). *Bacoli, Baia, Cuma, Miseno*. Bacoli: Il punto di partenza.
- SGOBBO, I. (1934). *I nuclei monumentali delle terme romane di Baia per la prima volta riconosciuti*. Bologna: Cappelli.
- SGOBBO, I. (1977). *I templi di Baia*. In *I Campi Flegrei nell'Archeologia e nella Storia*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Baia: il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio* (1983). Napoli: Edizione Banca Sannitica.
- SIRPETTINO, M. (1995). *Le seduzioni di Baia imperiale*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Museo archeologico dei Campi Flegrei: Castello di Baia*. (2008). A cura di ZEVI, F. Napoli: Electa.

### Note

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, Prefettura, Gabinetto.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato. Ministero Educazione Nazionale, Dir. Gen. Antichità e Belle Arti, Divisione II 1940/45 scavi. Busta n. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.



## *From Apollonia ad Rhyndacum to Gölyazı: iconographic sources and materials for the analysis and conservation of urban stratigraphy*

**GÜVEN GÜMGÜM<sup>\*</sup>, LUIGI OLIVA<sup>\*\*</sup>**

<sup>\*</sup>Uludag University, <sup>\*\*</sup>Università di Sassari

### **Abstract**

*Gölyazı (Bursa, Turkey) is a fishermen's village built on the coast of Lake Uluabat. Under Greek and Roman rule, the site hosted the rich city of Apollonia ad Rhyndacum. Included in the Byzantine Opsikion Theme, it became Ottoman in 1342 as Ulubad.*

*The site remained unknown until Hamilton visited it in 1842. In 1888, Le Bas and Reinach published a plan and some views of ancient remains. From an archaeological point of view, this was the starting point of modern representation of the site. A century later, public administrations and universities promoted surveys and plans focused both on the ancient history of the territory and on its recent traditions. As a contribution to Gölyazı's conservation, this paper departs from the analysis of the site, describing how written and iconographic sources combined with material evidence can play a key role in the interpretation of the long processes through which human and natural events have produced its multiple identities.*

### **Keywords**

Historic Landscape, Archaeology, Urban Heritage Conservation, Apollonia, Bursa

### **Introduction**

Gölyazı lies in a peculiar inlet of Uluabat Gölü (Lake Apolyont), around 30 km south from Marmara Sea (Propontis) and 40 km west from the historic centre of Bursa.

The site refers to the ancient splendour of Apollonia ad Rhyndacum, a renowned hellenistic city that grew on the border between Mysia and Bithynia. It could be considered a sort of "historical and archaeological mine" because the fishermen's village and its surroundings preserve and integrate all the layers of past civilizations, from prehistoric times, to Greek, Roman, Byzantine and Ottoman period.

### **1. History of the site**

Since 4000 BC the south of the ancient Propontis (Sea of Marmara) has been occupied by different civilizations.

The first clear evidences found around the Ulubat Lake date back to 1200 BC. Known ancient settlements are Miletropolis (Karacabey) and Lapadion (Uluabat village).

Since 4000 BC the south of the ancient Propontis (Sea of Marmara) has been occupied by different civilizations. The first clear evidences found around the Ulubat Lake date back to 1200 BC. Known ancient settlements are Miletropolis (Karacabey) and Lapadion (Uluabat village).

The origins of Apollonia ad Rhyndacum are still under uncertainty like the actual extension of its territory during the phases of the settlement's long life.

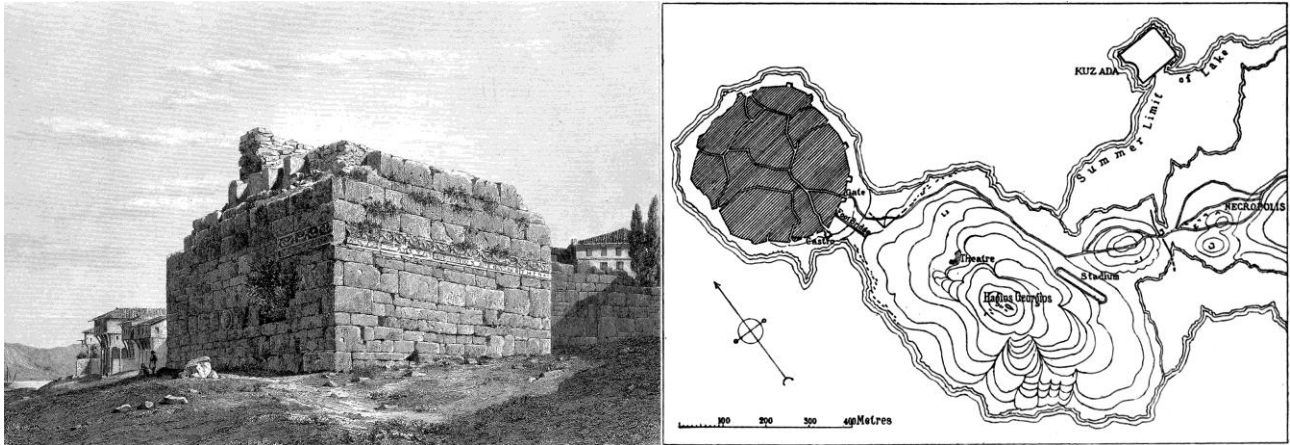


Fig. 1: Plan of Aboulliond. Tower called "Kastro" and hill of S. George (Hasluck 1910, 68).

The first relevant epigraphic source date to the middle of 2<sup>nd</sup> century BC. A decree issued in Miletus that gave rise to maintain that the ancient polis had a primary role in Apollonia's foundation [Ehrhardt 1983, 135].

Considering the state of the art of numismatic studies, the dating of earliest coins forged in the city to 450-330 BC [Wroth 1892, 8-13] has been called into question since the beginning of last century and shifted to the first half of 2<sup>nd</sup> century BC [von Fritze 1913, 63-64; Cohen 1995, 395].

According to a traditional interpretation of sources some authors consider its foundation to be dated not before the late 3<sup>rd</sup> or early 2<sup>nd</sup> century BC, most probably under Pergamene influence [Radet 1892; Abmeier 1990, 6], others suggest that the city already existed before the Hellenistic period [Cohen 1995, 393-394; Gorman 2001].

In the following chapters we will bring some evidences supporting an earlier dating of the settlement.

It is still not clear if the city owes its name to the cult of Apollo, whose statue and temple have been represented on its coins from Hellenistic period to the end of paganism or if it was named after the mother of Attalo II, called Apollonis [Gorman 2001]. Development of



Fig. 2: A view of the northern coast of the island. In the background Zambak Tepe (L. Oliva).



Fig. 3: A part of the city wall showing phases from Hellenistic Age to Modern (L. Oliva).

crayfish trade and the cult Area of Apollo played an important role in the economical growth of the city [Sahin 2014]. Between the late 2<sup>nd</sup> and the early 1<sup>st</sup> century BC the hellenistic kingdoms of this area fell under the rule of the Roman Republic being reorganized into provinces. Apollonia ad Rhyndacum preserved its prosperity and its condition of frontier city, between the provinces of Asia and Pontus et Bithynia [Ramsay 1962; Harris 1980; Wachter 1990].

From the 7<sup>th</sup> to the 13<sup>th</sup> century AD it was part of the Byzantine Opsikion Theme then, after being included in the Seljuk Empire, it was finally conquered by the Ottoman Turks in the 1330s.

However, he did not touch the Christian population living in Apollonia ad Rhyndakos. These people lived together with the Muslim newcomers. During the Ottoman period the city lost its strategic role. Its economy remained confined to the exploitation of the lake and the surrounding fields and its extension shrank to the island. The population was mostly composed by Greek, Christian inhabitants until their forced exodus in the early 1920s.

## 2. Site surveys

During the last decades of past century a couple of studies focused on the history of Apollonia ad Rhyndacum [Yalman 1987; Abmeier 1990], paving the way for the birth a new season of interest after the long oblivion that followed the age of European archaeological pioneers. They gained most of information from ancient sources, epigraphy, numismatic. In 2002-2003, Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism and General Directorate for Cultural Heritage and Museums licensed surveys, studies on museum collections and literary researches aiming at investigating the history of the site. Serdar Aybek and Ali Kazım Öz published a summary of the first evidences in 2004 [Aybek & Öz 2004]. The project continued under their direction until 2010 [Aybek, S., Öz, A.K. 2008 (1); 2009; 2010; 2012]. They focused on Zambak Tepe (St George's Hill) and Kız Adası (Girls Island), the last one being recognised as the site of the Temple of Apollo [Aybek, S., Öz, A.K. 2008 (2); Aybek 2007].



*Fig. 4: A ruined part of the city wall next to a staircase carved into bedrock (L. Oliva).*



*Fig. 5: A ruined traditional Greek mudbrick house (L. Oliva).*

Interpretation of evidences led the Authors to virtually reconstruct some structures of the Hellenistic city of Apollonia ad Rhyndacum [Öz 2014], a first milestone in the knowledge of the site.

Further evidences came from surveys made by the Archaeology Department of Uludağ University directed by Mustafa Şahin [Şahin 2014].

All surveys proved that buildings and infrastructures have been made over the centuries with materials taken from ruined structures erected in the site or in the surrounding areas. Outer walls, public buildings and tombs have been dismantled and part of their construction stones reused. As a result, no relevant ancient building survived in its original shape, while Greek, Roman, Byzantine and Ottoman remains are combined into the modern village as substantial part of functional structures (Fig. 2).

The city grew at the far end of a peninsula extending into the northwest corner of the lake where the land splits into two aligned islets connected by a thin strip of land. When water level of the lake increases, the waves swamp the thin isthmus and the bridge connecting the islets, separating the outer one the mainland.

That strategic shape and position, combined with the external city walls, ensured the best defence against enemy attacks since remote times, leaving the inhabitants the opportunity to take advantage of both the surrounding fertile lands and the lake Apolyont with its rivers [Aybek & Öz 2004, 3].

The Temple of Apollo, the god of the city that gave the settlement its name, is on Kız Ada, 500 m north of the ancient city. The ruins of the temenos are still visible.

The road leading to the city passed through the necropolis spread over a wide area. It is around 2,50m wide and paved with blocks that show deep wheel marks that have been restored during its use.

A theatre on the south west slope, a stadium on the northern slope and an area of cult on the eastern slope of the hill Zambak Tepe have been identified.

Although north *parodos* wall has been well preserved, the *cavea* of the theatre, cut in the south west slope of the hill Zambak Tepe, has been completely dismantled, only it remained in place blocks of eastern *analemma* corner. Blocks measure between 36 cm and 67 cm in height. The diameter of the *cavea* is 75 m, able to host around 4,000 spectators.

The stadium has been dismantled as well and the seats have been reused. The blocks measured between 33 and 65 cm. The imprint of the structure can still be recognised on the limestone bedrock.

The main gate to the island, locally called is the best preserved classic remain (Fig. 1). It is part of the city wall runs for approximately 800 m length around the coast with its sequence of curtains and towers. At a first analysis it shows different phases of intervention starting from the Hellenistic period to Middle Ages (Fig.2-3).

Some *spolia* can be seen in the wall, proving the continuity in its use in spite of natural or artificial decay. The size of blocks, the construction technique, and the facing pattern declined in different versions of *opus quadratum* or irregular texture, cover a long range of centuries. The height of blocks varies a lot, depending on the phase of construction, with a decrease in the most recent ones (Fig. 4).

The majority of the people of modern Gölyazı live in historic 19th century Greek houses. Some of them are undergoing hard restorations, others show a dramatic decay in their structure, characterized by a mix of wooden beams, mudbricks, bricks and stones, bound





Fig. 6: Urban plan of Gölyazı (Aybek-Oz 2004) showing the stenopos and the insulae of the Hippodamin grid.

by lime mortar or mud (Fig. 5). That poor, traditional building heritage requires the definition of a detailed set of actions in order to fix the structural issues and preserve the overall appearance.

The urban fabric on the island is not regular, being clearly composed by two fragments of orthogonal grid inserted into a radial system adapted to site's orography. The south-western fragment is the largest one, its longitudinal roads are rotated of around 49 degrees from North to East. The northern fragment has a different alignment, being rotated of around 68 degrees from North to East.



Fig. 7: A wall built re-using stone seats belonging to the theatre (G. Gümgüm).

Fig. 8: Eastern wall of the gate tower (G. Gümgüm).

Churches and monasteries were abandoned after the Greek emigration. Some of them have been reused, the others lie in a state of degrade both in the village and in the surroundings. Some of them date back to the Byzantine period, like "Göldeki Nail Bey" and "Nazif Şen". [Aybek & Öz 2004; Şahin 2014].

### **3. Evidences coming from the urban and architectural analysis**

A correct strategy for promoting the site should start from what survived of the ancient town.

First of all, the analysis of the urban plan should be enhanced in order to identify and preserve the signs of the original Hippodamian grid of the Hellenistic city (Fig. 6).

Furthermore, the protection of the imposing city wall should prevent any damage to the remaining parts, pointing at restoring the entire structure.

In Figure 6, the red lines indicate the *stenopoi* (Fig. 6, A), about three meters wide, which delimited the *insulae* of different sizes and shapes (Fig. 6, B).

The *stenopoi* meet on top of the island where the *platea* should have been placed. The original fabric is better preserved on the western side of the town, while moving towards the east, the modern settlement has incorporated and cleared the original plan.

Since the Greek period, the island's topographic structure has affected the layout of the *insulae* that have different shapes and dimensions.

If we compare the plan of Gölyazı with that one of Iznik (Nicaea), we note that the *stenopoi* of Iznik have more regular size and perpendicularly intersect the *platea*. In addition, there were two *platea* at Nicaea, a *cardo maximus* (north-south) and *decumanus maximus* (east-west). The *platea* of Gölyazı, east-west oriented, could match the *decumanus maximus*, while the *cardo maximus* seems to be absent.

Today we see some parts of the defensive walls that protected the island, but according to some researchers probably a defensive line would have also surrounded the necropolis (Şahin, 2014, 26; Aybek-Oz 2004, 5), although at present there are no visible remains.

The conservation and restoration of the remaining fortifications is the first condition for implementing a proper safeguarding of the site.

The walls surrounding the residential island are about 1 km long, in the nearby town of Iznik (Nicaea) the fortification is about 5 km long, while in Bursa (Prusa) it is about 2 km. The defense system is composed of several towers and gates. A monumental gate rised in front of the bridge connecting to the mainland.

The fortifications of Apollonia Ad Rhyndacum (Gölyazı) were built up reusing blocks from ancient monumental structures. Figure 7 shows the re-use of some seats belonging to the theatre.

Incorporated in the rear wall of the central mosque there are some architectural elements and blocks with Greek inscriptions that testify to the tradition of reusing ancient materials within the walls. Other parts were built up entirely from blocks, specifically manufactured for this function. The external wall surface the tower called "Kastro" located next to the Mosque has been dramatically dismantled since the time when Hasluck visited the village (Fig. 1, 8). It is built up from regular blocks, while the filling is composed by shapeless stones and mortar (as represented in the cross section). In order to give coherence and resistance to the structure, the external wall surface was made of thick blocks alternating with thin ones entering deep into the filling (Fig. 8).



Fig. 9: Modern two-storey building in Sokak 5 before renovation (G. Gümgüm).

Fig. 10: The same building after considerable renovation (L. Oliva).



Fig. 11: Modern building, Sokak 5. Photogrammetry and stratigraphic analysis of wall surface (G. Gümgüm).

Modern buildings can give important information about the past of Gölyazı. In Sokak (street) 5, lies a modern two-storey building recently restored (Fig. 9-10).

A photogrammetric survey allowed us to identify the different materials and the characteristics of the different workers who were employed, from the foundations to the roof (Fig. 11). Some scholars suggest that this building was built on a tomb or on the ruins of a temple on the basis of the presence of a marble podium (Aybek-Oz 2004, 22, Fig.41). The stratigraphy of the north façade reveals the presence of at least three main construction phases (Fig. 11).

Phase 1 (Fig. 11) shows the remains of the Roman Age, consisting of regular blocks.

The blocks marked with "1a" represent the highest preserved part of the Roman building, above the cornice of the podium "1b" (Fig. 12).



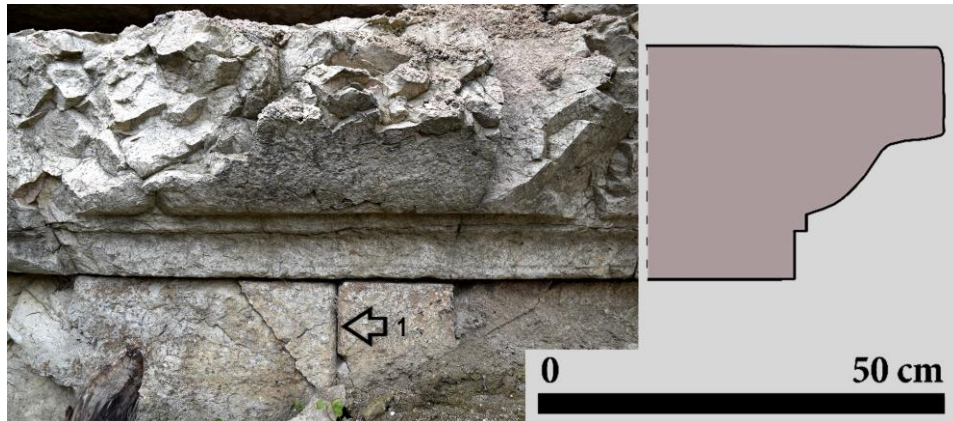


Fig. 12: Modern building, Sokak 5. Detail and section of the podium (G. Gümgüm).

On the blocks marked with "1c" there are four small protuberances, designated with the letters A to D. They are generally assumed to have functioned as 'hitching points' for maneuvering the blocks into place (Fig. 13).

"1d" and "1e" blocks, probably were part of the podium steps (Fig. 14). Phase 2 indicates the modern structure, it is divided into differently colored parts, indicating the various craftsmen who built it. Phase 3 indicates the most recent part that has been built before the last renovation of the building. The "1b" cornice does not seem to have any connection with the fortification. In addition, observing the entire defensive wall, this is the only place where this type of cornice appears. That cornice, together with some other blocks that can be considered "in situ", allow us to suppose that the *podium* was built during the first century A.D.

Considering the above evidences, we can finally suppose that we are not in front of the remains of a private building, it was probably a public structure.



Fig. 13: Modern building, Sokak 5. Detail of block 1c indicating the protuberances (G. Gümgüm).

Fig. 14: Modern building, Sokak 5. Detail of the podium steps and reconstruction – section – (G. Gümgüm).



The topographic location of these remains, also, can hardly support the hypothesis of some scholars of being a tomb or a temple.

Further information can be acquired by new archaeological excavations or research.

#### **4. Implications of studies and new evidences in the planning process**

The subsistence economy of Gölyazı and its distance from major destinations of mass tourism, have preserved the remains of the past for many centuries, until the present day. This peculiarity determined, on the other hand, the noticeable distance between the current residents/stakeholders and the issues of the protection, restoration and enhancement of the material cultural heritage. The effect of this distance is the risk to destroy or damage some parts of this heritage as a result of actions taken under the common building or infrastructural activities.

In light of the current studies on the inhabited urban context, in cooperation with local authorities, the team led by the University of Bursa, is working on the definition of new intervention strategies that influence and enhance the aims of existing plans.

A brief list of the preliminary actions to improve under the supervision of the Municipality of Bursa and the University must include:

1. a full assessment of the city's archaeological, natural, cultural and human resources.
2. the integration of urban heritage values and their vulnerability status into a wider framework of county's development
3. the assessment of the vulnerability of urban heritage to socio-economic pressures and impacts of external causes.

The following planning process should make use of participatory methods and stakeholder consultations in order to involve the inhabitants on conservation aims and actions.

Finally a successful plan must develop mechanisms for the coordination of the various activities between different actors and for the management of the properties on the long term period.

The forthcoming new detailed local plan, will be able to:

- install a committee of experts designated to support local municipality in evaluating activities;
- enhance the visible or hidden relationships between some parts of the existing fabric and the urban stratigraphy that can be ascribed to the primitive Hellenistic framework (fig. 6).
- introduce rescue archaeology activities for a deeper knowledge and preservation of the underground remains.
- require a supervision of archaeologists and a final report to the committee of experts for all the infrastructure and maintenance activities involving excavations and earthworks;
- enhance the cataloguing of modern building types on the island with a section specifically dedicated to the architectural stratigraphy of the elevations (where possible and in any case preliminary to any intervention of restructuring and extraordinary maintenance), in order to safeguard and promote any relationship with the earlier phases of settlement;
- draw up the landscape quality goals that include technical standards for activities and infrastructure on both the existing building restoration and new construction.
- define a set of operations for the study, preservation and the valorisation of all existing ancient structures;
- plan outdoor exhibition routes.

Taking into account the cases of dramatic renovations of private buildings (Figg. 9-12), it is imperative to set up a regulation on intervention on the properties.

### Conclusions

Since the last decade of the 20<sup>th</sup> century, local administrations are trying to safeguard the cultural and archaeological heritage of the town with a project called "*Identification and Promotion of Historic and Cultural Inventory and Development of Regional Tourism*" supported by Bursa Eskisehir Bilecik Development Agency (BEBKA) [Sahin 2014].

In 1998 the Dokuz Eylul University published a Report of Archaeology Conservation and Urban Improvement Plan of Gölyazı Village [Göksu 1998].



Fig. 15: Panorama view of the southern point of the island and Lake Uluabat (Apollonia) (L. Oliva).

Although some traditional houses are undergoing restorations, further actions need to be undertaken in order to define and implement a plan of conservation that could guide all the interventions and infrastructure building in the town and its surrounding.

In addition, a deeper knowledge of the site and its potential must be acquired towards an articulated set of studies both in sources and on site, with surveys, archaeological excavations, etc.

These must be considered as the essential starting point for any recognition of its outstanding value, on the way to acquire regional designations to enhancing the protection of its cultural and natural heritage.

A key issue for Gölyazı at this stage is considering the alternatives, and ideally developing a connected and coordinated approach by using the full range of international, regional and national instruments available in order to recognize, defend and conserve protected areas and heritage.

### References

- ABMEIER, A. (1990). Zur Geschichte von Apollonia am Rhyndakos. In *Mysische Studien. Asia Minor Studien*. E. Schwertheim (ed.). Bonn, pp. 1-16.
- AYBEK, S. (2007). Apollonia Ad Rhyndacum and the Sanctuary of Apollo in Mysia, Northwestern Turkey. In *Trakya University Journal of Social Science*. (2007). 9, 2, pp. 105-119.
- AYBEK S., ÖZ A. K. (2004). Preliminary Report of the Archaeological Survey at Apollonia ad Rhyndacum in Mysia. In *Anadolu/Anatolia*. (2004). 27, pp. 1-25.
- AYBEK, S., ÖZ, A.K. (2008) (1). Apollonia Ad Rhyndacum (Gölyazı) ve Uluabat Gölü Çevresi Yüzey Araştırması 2006 Yılı Raporu. In *25<sup>th</sup> Survey Results Conference*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, General Directorate for Cultural Heritage and Museums. 1, pp. 285-298.
- AYBEK, S., ÖZ, A.K. (2008) (2). The Apollo Sanctuary of Apollonia Ad Rhyndacum, Mysia. In *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Dergisi*. (2008). 2, pp. 1-8.
- AYBEK, S., ÖZ, A.K. (2009). Ulubat Gölü Çevresi Yüzey Araştırması, 2007. In *26<sup>th</sup> Survey Results Conference*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, General Directorate for Cultural Heritage and Museums. 2, pp. 327-342.

- AYBEK, S., ÖZ, A.K. (2010). Ulubat Gölü Çevresi 2008 Yılı Yüzey Araştırmaları. In *27<sup>th</sup> Survey Results Conference*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, General Directorate for Cultural Heritage and Museums. 2, pp. 313-328.
- AYBEK, S., ÖZ, A.K. (2012). Gölyazı ve Uluabat Gölü Çevresi 2010 Yılı Yüzey Araştırması. In *29<sup>th</sup> Survey Results Conference*. Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, General Directorate for Cultural Heritage and Museums. 2, pp. 1-10.
- COHEN, G.M. (1995). *The Hellenistic Settlements in Europe, the Islands, and Asia Minor*. Berkeley: University of California Press.
- EHRHARDT, N. (1983). *Milet und seine Kolonien. Vergleichende Untersuchung der kultischen und politischen Einrichtungen*, Frankfurt am Main-Bern-New York: Peter Lang.
- GORMAN V.B. (2001), *Miletos, the ornament of Ionia. A history of the city to 400 B.C.E.*, Ann Arbor; University of Michigan Press.
- GÖKSU, E. (1998). *Gölyazı, Kentsel Arkeolojik Sit Alanı Koruma İmar Planı Açıklama Raporu*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- HARRIS, B.F. (1980). Bithynia. Roman sovereignty and the survival of Hellenism. In *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2,7.2. H. Temporini (ed.), Berlin: Walter De Gruyter, pp. 857-901.
- HASLUCK, F. W., (1910). *Cyzicus. Being some account of the history and antiquities of that city, and of the district adjacent to it: with the towns of Apollonia ad Rhyndoveum, Miletupolis, Hadrianutherae, Priapus, Zeleia, etc.* Cambridge: Cambridge University Press.
- ÖZ, A.K. (2014). Uluabat Gölü Çevresindeki Savunma Yapıları. In *Kubaba*. (2014). 5, 23, pp. 17-26.
- RAMSAY, W. (1962). *The Historical Geography of Asia Minor*, Amsterdam: Royal Geographical Society.
- ŞAHİN, M. (2014). Gölyazı – Apollonia. Nilüfer: Kültür Envanteri.
- WROTH, W. (1892). *Catalogue of the Greek Coins of Mysia*, (A Catalogue of the Greek Coins in the British Museum 15). London.
- YALMAN, B. (1987). Apollonia ad Rhyndacum Gölyazı Köyü. In *İlgi* (1987). 37, pp. 7-12.

### Sitography

- Recommendation on the Historic Urban Landscape*, UNESCO, 10 November 2011, [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=48857&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (accessed 31 May 2016).
- Uluabat Lake. 1998. Information Sheet on Ramsar Wetlands (RIS)*. [https://rsis Ramsar.org/RISapp/files/RISrep/TR660RISformer1998\\_EN.pdf](https://rsis Ramsar.org/RISapp/files/RISrep/TR660RISformer1998_EN.pdf) (accessed 31 May 2016).
- Uluabat Lake. 2006. Information Sheet on Ramsar Wetlands (RIS)*. <https://rsis Ramsar.org/RISapp/files/RISrep/TR944RIS.pdf> (accessed 31 May 2016).

### Note

- \* Güven Gümgüm is the author of chapter 3; Luigi Oliva is the author of chapters 1, 2, 3 and 5.





---

***Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria***

***Iconography of experience and imperfections. Media and interpretation of the historical landscapes for the heritage conservation and the memory communication***

*Le trasformazioni dell'immagine urbana e dell'identità di paesaggi storici-naturali hanno inciso sulla sfera sia fisica, sia intangibile del patrimonio. Le rappresentazioni di tali realtà in divenire, nel tempo, hanno portato a percezioni diverse del passato e diversificati approcci conservativi e/o strumentali delle architetture per la trasmissione della memoria. Questi studi presentano, in una prospettiva transdisciplinare, l'investigazione delle relazioni tra i media tradizionali e contemporanei – tra cui anche la fotografia, la cinematografia e i contemporanei mezzi di comunicazione – e la registrazione di caratteri della temporalità e dell'immagine del passato condizionanti le modalità di conservazione e fruizione di tali paesaggi in dissolvenza.*

*The transformations of the urban image and identity of the natural and historical landscape affected both the intangible and the tangible heritage. The representations of such changing realities have led, over time, to different perceptions of the past and also to various conservative and/or instrumental practices of architecture in order to transmit the memory. The papers propose, in a trans-disciplinary perspective, the investigation of the relationships between the traditional and contemporary media – including photography, cinematography and the new media – and the recording of the characteristics of temporary dimension, which influence the conservation and the fruition modes of such fading landscapes.*

---

## *Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Memoria e media nella conservazione del patrimonio architettonico*

## *Iconography of experience and imperfections. Memory and Media for the conservation of the architectural heritage*

**BIANCA GIOIA MARINO**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The transformations of the urban image and identity of the natural and historical landscape affected both the intangible and the tangible heritage. The representations of such changing realities has led, over time, to different perceptions of the past and also to various conservative and/or instrumental practices of architecture in order to transmit the memory. This paper proposes, in a trans-disciplinary perspective and taking in account the overabundant (and sharing) spread of images thank to new technologies, the investigation of the relationships between the traditional and contemporary media – including photography, cinematography and the new media – and the recording of the characteristics of temporary dimension, which influence the conservation and the fruition modes of such fading landscapes.*

### **Parole chiave**

Conservazione, architettura storica, immagine, autenticità, memoria  
Conservation, image, authenticity, architectural heritage, memory

### **Introduzione**

L'andirivieni e la relazione tra immagini e conservazione delle testimonianze del passato sono incessanti e irriducibili nella loro complessità. Si tratta di una relazione che si definisce attraverso molteplici intrecci di fattori sia di natura fisica, legati alle trasformazioni di cose e luoghi, sia di natura intangibile, legati, in particolare, ad accadimenti, associazioni e processi dinamici mnemonici collettivi ed individuali che trovano, proprio nelle immagini, la loro legittimazione e, conseguentemente, comportano un'assegnazione di valori alle cose e ai luoghi. Considerando, nel nostro caso specifico, l'immagine che ritrae e 'restituisce', mediando, le architetture, quale entità dunque rapportabile ad una cosa presente nello spazio e che, intorno alla quale e grazie alla quale, si incrementa la significazione della testimonianza, essa si riferisce storicamente alle rappresentazioni che operano un riconoscimento e, simultaneamente, reiterano ulteriori ri-conoscimenti ed interpretazioni. Infatti, a partire dalle tradizionali figurazioni artistiche come dipinti, stampe, affreschi, bassorilievi, incisioni e così via, fino alla fotografia, alla cinematografia e ai contemporanei strumenti di comunicazione di immagine, le rappresentazioni concorrono alla decodificazione e alla lettura specifica di scenari e, diremmo, di 'paesaggi' che imprime nella memoria collettiva significati e caratteri identitari [de Seta 2011; Marino 2014].

BIANCA GIOIA MARINO



Fig.1: Ambrogio Lorenzetti, particolare dell'affresco *La città ben governata* dagli effetti del *Buon Governo* (1338), Palazzo Pubblico di Siena. La città è il luogo dove si manifesta la socialità quotidiana e alla sua virtù corrisponde una compatta e quasi naturale aggregazione degli edifici.

Il potere evocativo e il conferimento di precisi quanto intenzionali significati di talune immagini di città è storicamente riconosciuto e utilizzato strumentalmente sia dal potere religioso che da quello laico, allo scopo di diffondere l'idea del proprio territorio e la forza della propria autorità.

Per quanto riguarda le architetture, in particolare, l'iconografia artistica trecentesca generalmente ingloba e rappresenta situazioni architettoniche che fanno a volte da sfondo e a volte si presentano come interni includenti la scena [Spagnesi 1999]; ne danno talvolta un'immagine conclusa, corrispondente ad una stabilità politica e a una *civitas* che vuole rispecchiare la sua forza nel decoro dei 'casamenti' (fig. 1); e quando si raffigurano architetture *ruinate*, queste fanno riferimento a elementi in opposizione agli eventi da divinare, individuando nel rudere o nella rovina la rappresentazione dell'empio e del pagano (fig. 2).

La presenza di ambientazioni, o meglio di paesaggi urbani, nel lavoro degli artisti diventa diffusissimo e, come viene documentato da Cesare de Seta, moltissime città commissionano un proprio

'ritratto'. A tale esigenza fa da riflesso, sul versante della conservazione o, meglio, dell'attenzione verso l'architettura del passato come lenta quanto significativa presa di coscienza della problematicità della 'manipolazione' della preesistenza, la finalità del decoro e della rappresentatività che un Sebastiano Serlio, per esempio, pone a base del restauro, inteso quest'ultimo in una dimensione urbana, come parametro di misurazione dell'importanza e della forza del Principe. In ogni caso, nel corso del tempo, il frammento, la rovina, assumono significati plurimi: dal simbolo di una Antichità perduta alle rappresentazioni oniriche di Francesco Colonna, fino alla loro raffigurazione come elementi sospesi nel tempo.

Se possiamo registrare nel 'pensoso' approccio alla preesistenza di Leon Battista Alberti un rapporto stretto con temperie culturale umanista che in qualche modo inaugura rinsalda uno sguardo complesso nei confronti del passato, si nota anche che successivamente l'architettura-rudere diviene un *tòpos* delle rappresentazioni artistiche, perdendo un po' alla volta quel suo carattere *a-topico*, cioè della silente estraneità dell'architettura antica al contesto in cui essa è inserita e rispetto all'evento che si raffigura. Ciò viene superato da rappresentazioni in cui è visibile il rapporto e l'interazione tra natura e architettura consentendo ed alimentando l'associazione mentale architettura/tempo. Con il suo dialogo con il paesaggio naturale, la rovina comincia a trasmettere i caratteri della fisiologica trasformazione, le rappresentazioni diventano "pittura di storia" [Fumaroli 2005, 75].





Fig. 2: Maso di Banco, *Silvestro che resuscita i maghi* (1336-1341). Affresco nella Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze. I ruderi, che fanno da scenario-fondo al miracolo del santo, corrispondono ai resti di un foro romano.

Inoltre, Il paesaggio dipinto si carica di altri aspetti e i luoghi, associati a eventi, a storie, contribuiscono a ricondurre e ad ancorare le fisiche presenze come gli edifici e gli ambienti urbani a fattori immateriali, alla memoria (fig. 3).

### 1. «Ci piacciono i contrasti, e le diversità delle masse»

Francesco Milizia dichiarava che «ci piacciono i contrasti, e le diversità delle masse» con riferimento alla percezione di quegli scorci urbani che presentino irregolarità oscuri e sorprendenti scenari determinati magari dalla loro «confusione di edifici alti, e bassi» [Milizia 1813, 27; Marino 2014]. Partecipe dell'attenzione delle tracce del tempo, il contemporaneo di Piranesi, elevava l'«imperfezione» al rango di fattore moltiplicatore del valore estetico e conferente sublimità all'architettura del passato; e ciò lo conduce all'esercizio della critica dei restauri coevi, che spesso trasfiguravano le architetture e le spogliavano dei loro elementi delle loro tracce storiche; mentre il monumento per eccellenza, il Colosseo, ancor prima dei restauri di Stern e Valadier dei primi anni dell'Ottocento, pur essendo una struttura «ruinata e di niun uso, è una scuola di grande architettura» [Milizia 1787, 75].

Le rappresentazioni degli artisti dediti alla 'cattura' dei luoghi e dei momenti di vita in movimento, in trasformazione, degli umori degli anditi e le tracce di vita vissuta che sostanziano tempo e spazio contraendoli in una dimensione esistenziale, costituiscono



BIANCA GIOIA MARINO



Fig. 3: C.W. Eckersberg, *Scalinata e chiesa dell'Aracoeli* (1813-1816).

senz'altro dei potenti *media* per la configurazione di orientamenti conservativi, indirizzandone teorie, metodiche e talvolta prassi (fig. 4). Si intensificano quelle posizioni che antiquari, studiosi e collezionisti come un Francesco Bartoli o un Francesco Algarotti tramutavano in attenzione nei confronti delle tracce della storia sugli edifici.

I disegni e gli acquerelli di John Ruskin hanno una profonda corrispondenza allo sviluppo delle posizioni conservative. Essi sono stati un influente strumento di comunicazione degli assunti che il vittoriano sosteneva, criticamente, sul restauro-menzogna. Il ricorrere a particolari architettonici ripresi nel loro 'scolorimento', nella loro evidente traccia del passare del tempo, testimoni muti eppure narranti eventi storici, costituisce il punto di arrivo di una lettura della preesistenza architettonica e, nel contempo, un punto di partenza per gli indirizzi che eleggono, come fine del restauro, la salvaguardia e la trasmissione delle stratificazioni. Le sue 'riprese' dal vero di opere d'arte e di luoghi sono state un riferimento sia per gli artisti dediti alla ricerca pittorica come processo di conoscenza della realtà (come Claude Monet), sia per coloro che, nell'ambito della cultura

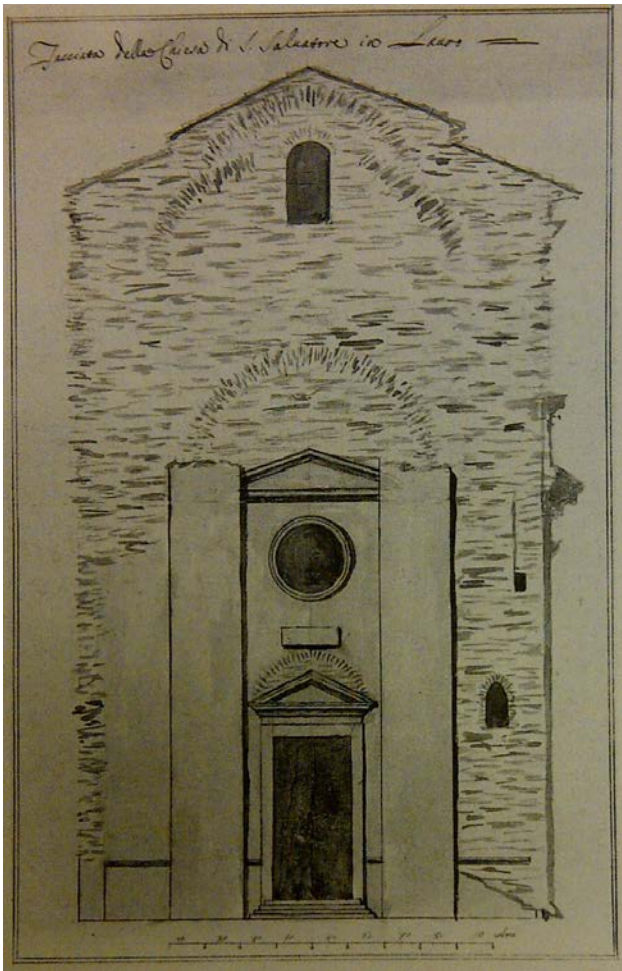


Fig. 3: C.C. Coccetti (attr.), Chiesa di San Salvatore in Lauro (1721-1731) (Garms 1995).

contro l'imperfezione di un dato presente che rappresenta un ostacolo per quella compiutezza storica che si può riscontrare nella logica costruttiva e di cui, appunto, lo stesso restauro fa diventare immagine che, potentemente, nel tempo, entra nella coscienza collettiva.

della conservazione, ne hanno seguito le tracce [Lamberini 2006] per portare avanti, come per esempio Giacomo Boni, l'azione restaurativa conferendo valore alla stratigrafia materica come palinsesto antropologico. Secondo questa modalità di registrazione delle realtà architettoniche il monumento è letto, nel suo inverarsi in materia, come depositario di valori non appartenenti ad una visione metastorica di essi, ma anzi che si pongono quali momenti di un'epifania della storia in svolgimento.

Un tipo diverso di reciprocità tra immagine e interpretazione e, dunque, di prassi del restauro, si riscontra invece quando, intenzionalmente, l'immagine diventa uno strumento dell'azione restaurativa. Anzi, contemporaneamente strumento e finalità dell'intervento di restituzione di un monumento, in un prescelto *status*. È il caso dell'opera di Luca Beltrami, per citare solo un esempio, in cui è proprio la 'perfezione' ad essere eletta a parametro significativo dell'intervento dove il supporto iconografico che legittima la 'forma' del restauro assume il significato del dato storico perfetto [Bellini 1997, 101], e ciò

## 2. La «vita vera» versus le «imitazioni di mano moderna»

Il relativismo che anima le discipline tra Ottocento e Novecento e che attraversa i singoli campi, dalla filosofia alla letteratura, dalle scienze fino a toccare e a informare quelli più propriamente artistici diventa un ingrediente di base, ancorché indicativo, per l'accoglienza delle posizioni più conservative delle testimonianze del passato.

Il passaggio tra i due secoli viene stigmatizzato definendo il primo come secolo 'storico', il secondo come secolo 'dell'antico' [Riegl 1990, 38-39] (figg. 5-6). Il dato reale, sia esso naturale che costruito, viene elaborato attraverso un processo che comprende l'apercezione e dunque la fissazione dei fattori di trasformazione del dato a cui si conferisce un'irriducibile importanza; a questa attitudine si aggiunge la dimensione soggettiva che assume la sua rilevanza, talvolta determinante, nel processo cognitivo.



BIANCA GIOIA MARINO

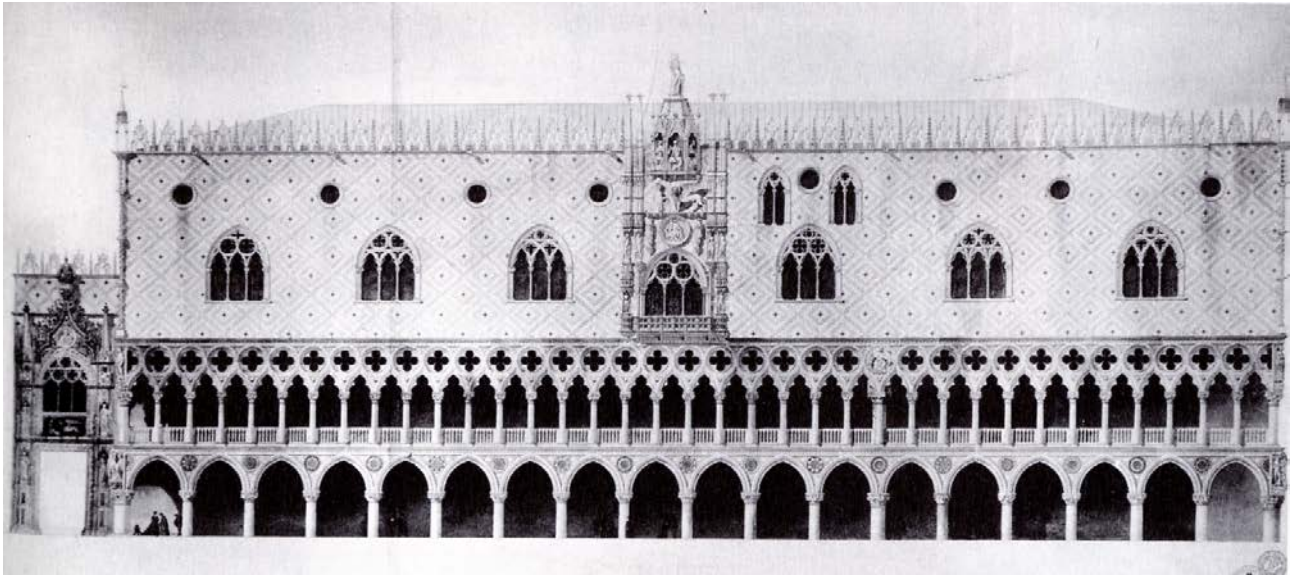


Fig. 5: Viollet-le-Duc, *Palazzo dei Dogi in Venezia*, acquerello.

Tale approccio visivo/conoscitivo si ritrova nella ricerca impressionista e il legame tra questa rappresentazione del dato e la lettura/conservazione dell'architettura storica viene esplicitato da Riegl, il quale afferma che tale ricerca mira a rappresentare ciò che viene definita «la vita vera». Si tratta di una modalità percettiva che diviene interpretazione delle più recondite istanze dell'architettura/paesaggio collegate all'immaginazione; tale modalità «osserva le cose da più lontano possibile, le spoglia della loro limitata e palpabile corporeità e le riduce a semplici reticoli di colori, che poi integra e trasforma in essenze precise, partendo dalla coscienza dell'esperienza e per mezzo di un lavoro mentale» [Riegl 1995, 166]. Analogamente, proprio attraverso tale lavoro mentale, nei monumenti storico-artistici la vita «risorge», vissuta e allo stesso momento si presentifica. Ciò è possibile solo quando le architetture sono veramente antiche e non delle «imitazioni di mano moderna».

L'associazione tra attività immaginativa e materia percettibile nella sua manifestazione con i segni del tempo che una certa iconografia origina, dà luogo ad un riscatto dell'oggetto dalla sua dimensione formale (pur rimanendo oggetto fisico) e dunque ad una esperienza estetica che, nella sua universalità, è realizzabile in un determinato momento, è unica ed irripetibile. Il ricorso al termine *erlebnis* consente di focalizzare bene il passaggio da un concetto di 'testimonianza storica' a quello di 'preesistenza' la cui esistenza si realizza nella sua appercezione, cioè quell'atto riflessivo che accompagna la coscienza del percepire. Le diverse accezioni di *erlebenis* sono significative: dapprim ail termine è associato all'«esperienza», poi all'«esperienza vissuta», per accedere, infine, al significato di «vissuto», la cui questione tanta parte ha avuto nell'elaborazione culturale novecentesca [Civita 1982; Marino 2006, 61-62].

Il passaggio dunque dalla consapevolezza delle multiple dimensioni della realtà percettibile alla modalità interpretativa volta al riconoscimento di una semiotica del trascorrere del tempo della preesistenza si chiarisce, seppur sono tante e diverse le omissioni di argomentazione che la sede, qui, non consente di colmare.



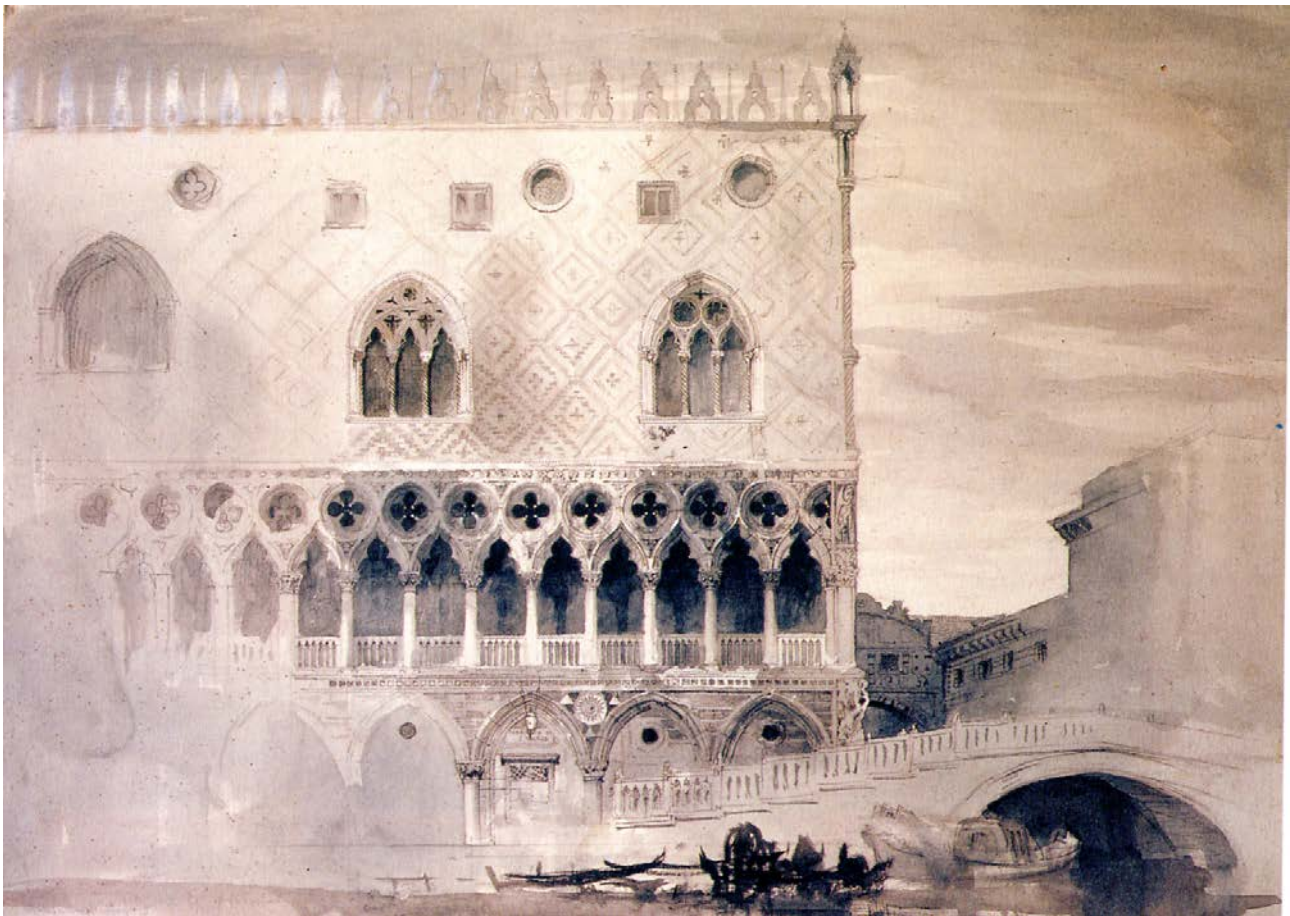


Fig. 6: J. Ruskin, *Esterno del Palazzo Ducale a Venezia*, acquerello (Oxford, Ashmolean Museum).

La cultura della conservazione nel corso del Novecento, può far propri diversi orientamenti storiografici conseguenza del relativismo o, quanto meno, di quel particolarismo storico che riconosce, appunto, l'importanza dei fattori culturali come elementi determinanti perché ciascuna civiltà assuma e faccia propri taluni valori. Questi, dunque, sono fortemente condizionati dall'interazione tra elementi di natura culturale e di natura ambientale, influenzando così, in modo complesso, gli stessi meccanismi percettivi del paesaggio e della realtà che ci circonda. La natura socio-culturale dei valori dei contesti storico-architettonici che si ritrova nella rieglia relatività dei valori sono ancorati ad un *kunstwollen* che particolarizza momento storico e luogo conducendo ad un atteggiamento conservativo attento alla preservazione delle documentazioni/testimonianze autentiche; e di ciò si riscontra in Roberto Pane un preciso riflesso, in specie quando lo studioso napoletano faceva emergere, nel suo pensiero e riprendendo il tema in tantissimi scritti, il carattere antropologico – e qui, il valore - del patrimonio. La sua iconografia, articolata in disegni, fotografie e cortometraggi che connota il suo contributo tra la seconda metà degli anni Sessanta e quelli della sua morte, avvenuta nel 1987, ritrae la 'flagranza' degli ambienti urbani in cui riconosce il valore delle preesistenze, e in cui si ritrova spesso la 'ripresa' della vita vissuta associata a quei luoghi [Dezzi Bardeschi 2010, Marino 2010]. Viene insomma collegato alla conservazione lo stretto, immediato e irriducibile legame tra l'essere umano e il luogo in cui si è sviluppata la sua storia e/o ciò che è, nel presente, la

BIANCA GIOIA MARINO

scena fisica della sua esistenza e che costituisce quel fattore che va a plasmare la sua identità, in continuo divenire. Il significativo carattere specificamente culturale-antropologico della questione è evidente e supportato anche da quegli studi che storicamente in tale campo si sono sviluppati, collegando trasversalmente gli studi scientifici e quelli sull'arte. Se già all'inizio del Novecento in ambito prettamente antropologico si dimostrava – si pensi a un Franz Boas – l'interdipendenza delle condizioni fisico-ambientali, come quelle artiche per esempio, e le diverse percezioni del paesaggio portando a cogliere particolari cromatici e sfumature, nel campo della critica artistica - e nello stesso periodo - il fattore delle mutazioni culturali trovava nel contributo benjaminiano un momento di revisione critica dei fondamenti dell'arte [Carboni, Montani 2005]. Nondimeno, la riflessione di Benjamin, proprio perché incentrata sulla comprensione della produzione di immagini e delle sue implicazioni nella realtà sociale, ci porge ineludibili spunti di riflessione sulle questioni conservative [Dezzi Bardeschi 2004; Marino 2006, 53 e ss].

### 3. De l'immagine distratta e del bisogno di perfezione

Con il critico tedesco vediamo come la considerazione della portata delle conseguenze dell'evoluzione della tecnica sui mutamenti dei processi produttivi artistici e sulla percezione della realtà diventi un'opportuna quanto efficace chiave di lettura, ciò in relazione alle tematiche contemporanee che ineriscono all'interpretazione e alla conservazione delle testimonianze fisiche del passato. Per registrare il cambiamento del rapporto tra le rappresentazioni dei luoghi e la loro interpretazione è possibile richiamare proprio il valore che le immagini rivestivano nella 'conoscenza' di città e di contesti storico-urbani.

Goethe, per esempio, fornisce un interessante parametro di comprensione di quello che si può definire la relazione tra immagine interiore di un luogo e la sua esperienza nel contesto fisico, reale. In occasione della sua visita alla città di Roma, infatti, egli osservò che, passeggiando, incontrava oggetti familiari in un mondo che, in effetti, gli era estraneo perché 'visto' per la prima volta; tuttavia, proseguiva, nulla gli era effettivamente estraneo: la sua percezione della città e del suo costruito era mediata dalle rappresentazioni che egli aveva conosciuto e che gli avevano consentito una prima conoscenza-esperienza della città [Leeds 2001, 15]. Il processo dunque di 'apprendimento' dei luoghi era basato sull'incontro/compensazione tra immagini interne (assorbite e maturate attraverso le raffigurazioni della città) e quelle esterne risultato di un meccanismo appercettivo che aveva 'luogo' all'interno del contesto urbano fisicamente esperito.

Dopo poco più di un secolo Benjamin, nel suo approccio critico, dava grande rilievo alla cultura dell'immagine che ben collegava alle dinamiche culturali e tecniche del suo tempo e si soffermava sullo 'slittamento' tra immagine ritratta e immagine che scaturisce dall'esperienza nella realtà. Ciò che infatti dobbiamo rilevare come importante, al di là di tutti i limiti della trattazione benjaminiana in quanto relative alle condizioni storiche specifiche, è la comprensione della portata del cambiamento che le nuove tecnologie comportavano nella percezione del mondo. Il contributo di Benjamin è qui utile per due motivi: il primo è legato alla sua attenzione per l'avanzamento delle tecniche come elemento di massa; il secondo si riferisce al tema della «ricezione nella distrazione». Sottolineava infatti come e quanto la natura, la realtà, che parlano alla macchina fotografica, alla cinepresa, sono diverse da quelle che parlano all'occhio [Benjamin 2000, 41 e 62] e fa emergere attraverso la ricezione subliminale la capacità dei *media* di mobilitare le masse.



Fig. 7: Ypres. Distruzioni della Grande Guerra.

Dell'effetto infatti prorompente dell'immagine, in particolare quella filmica, nella ricostruzione post bellica della Grande Guerra, si conosce la portata e quanto questa abbia giocato nella spinta emotiva della ricostruzione *à l'identique* di interi scenari urbani rasi al suolo e, con essi, la ricostruzione di una comunità (fig. 7).

Probabilmente questo, della diffusione dell'immagine cinematografica delle distruzioni e del conseguente impatto psicologico di massa, è la prima, forte, dimostrazione del potere dell'immagine nelle scelte storico-politiche di ri-costruzione di paesaggi urbani nei quali si vede una riacquisizione di una identità.

La volontà di riportare in (presunta) vita un monumento o un sito distrutto appare oggi una immediata e naturale risposta grazie alla diffusione planetaria di un'immagine che si trasforma, paradossalmente, sempre più in 'figura' dopo la sua distruzione, assumendo i caratteri di un 'santuario iconico'. È il caso, tra i più eclatanti, dei Buddha di Bamiyan o del sito di Palmira in Siria: il primo sotto la pressione mediatica (ed economica) della possibilità della loro ricostruzione, il secondo già oggetto di mobilitazioni per una sua 'restituzione' che si avvalga delle più avanzate strumentazioni che la tecnologia mette a disposizione (figg. 8-9). L'effetto mediatico della diffusione delle immagini della distruzione dunque funziona come catalizzatore di una volontà globale attirata e fomentata da una 'sensibilità' collettiva verso i beni culturali, oggetto, spesso, di strumentalizzazioni politiche. Una sensibilità che scarsamente possiamo invece registrare nei confronti delle distruzioni cui ogni giorno assistiamo nelle nostre città che, con la propagazione di interventi di appropriazione di interi quartieri storici da parte del commercio globale, perde sempre di più il contatto con la comunità che la vive, grazie anche a quello che appare essere il fine unico della salvaguardia, il turismo, da appagare con l'immagine dell'"antico splendore".

A questo meccanismo di facile, immediata, ri-figurazione di 'monumenti' e contesti storico architettonici corrispondono e fanno gioco gli attuali strumenti di fruizione dei beni culturali.

BIANCA GIOIA MARINO



Fig. 8: Ricostruzione dell'immagine di uno dei Buddha distrutti nel 2001, ottenuta mediante una proiezione laser. L'iniziativa risponde alla diffusa esigenza di cancellazione dell'evento distruttivo messo in opera dai talebani ed è coinvolto anche un aspetto economico legato a dinamiche di sviluppo del turismo.

Fig. 9: Modello in scala realizzato in Trafalgar Square dell'Arco di Trionfo di Palmira. L'intenzione è di portarlo della stessa Palmira (<http://www.rainews.it/dl/rainews/media>, 19 aprile 2016).

Non vi è dubbio che la conoscenza 'preventiva' di un luogo, mediata oggi da *web-cam* e dalla moltitudine infinita di immagini che piovono dai *social* forniscano una conoscenza completamente diversa dalle rappresentazioni di un Piranesi o di un van Wittel di cui poteva disporre Goethe. Si tratta, nel primo caso, di una conoscenza reale perché ritrae la realtà; ma è una realtà con precisi limiti in quanto monca di ciò che fa reale la realtà, e che solo la dimensione temporale nel suo divenire può dare. Ciò attraverso una rappresentazione storica - e non per forza artisticamente riconosciuta - e cioè frutto di una sedimentazione che dà senso alla storicità/attualità del reperto, dell'architettura, del paesaggio urbano. In tal senso, particolare rilevanza, ai fini della comprensione e dunque anche conformanti una prassi conservativa, assume il *digital heritage*, in quanto non sono solo enormi, sconfinati quanto auspicabili serbatoi di memoria ma, se scevri da strumentalizzazioni e banalizzazioni di significato, sono 'produttori' di memoria [Silberman 2015], ed è proprio in relazione a questa 'produzione' che riusciamo a trasformare la conoscenza in azione ri-costruttiva delle nostre identità.

A questo si aggiunge un altro fattore determinante per comprendere le attuali questioni della relazione tra i *media* e gli orientamenti di conservazione del patrimonio culturale e riguarda ancora un aspetto della fruizione: quest'ultima è pervasa dalla trasmissione di contenuti che, seppur appartenenti e propri dell'oggetto, ne operano una frammentazione porgendo l'architettura storica come una composizione di elementi costruttivi e di forme. Ciò pur nella sua possibile utilità, provoca un'astrazione di componenti che in architettura, invece, hanno senso nel loro reciproco e imprescindibile legame in uno con l'esperienza del soggetto che ne percepisca anche le relazioni con un intorno. Si rischia insomma di appiattire l'architettura, di abbassarla al rango di una aggregazione di elementi. Le ricadute sulle direzioni dell'azione di conservazione sono, in larga misura, ben individuabili e inclini alle sostituzioni meccaniche e alla riconfigurazione dell'immagine in quanto più appagante e 'comprensibile'. La stessa astrazione appare poi talvolta dalla pubblicitaria dell'architettura che presenta interventi sulle preesistenze - e anche quelli di costruzione del nuovo - puntando alla comunicazione iconica dell'oggetto più che al racconto della sua genesi e della sua globale significazione di materia fatta in forma.





*Fig. 8: Roma. Il Gasometro di Ostiense è diventata un'immagine relativa al film Le fate ignoranti di Ferzan Ozpetek.*



*Fig. 9: Roma. Il Gasometro di Ostiense in un'immagine della cinematografia pasoliniana.*

In conclusione, lungi dal volere dare l'idea di una valutazione *tout court* negativa della tecnologia e del suo rapporto con il destino del patrimonio; anzi, tutt'altro. Si ravvisa l'esigenza di vagliarne le potenzialità creative attraverso una riflessione critica. Si tratta di prendere coscienza che le innumerevoli immagini che s'incrociano e che attraverso Instagram, Flickr e gli scatti da smartphone restituiscono, nella distrazione, monumenti, paesaggi urbani, orientandone in modo subliminale la nostra visione di ciò che ci circonda. Si tratta di tenere ben presenti i caratteri della relazione tra tecniche e ricezione e delle finalità, in vista della conservazione delle testimonianze del passato coerentemente con le autentiche esigenze di tutti, questi sì, globalmente intesi.

BIANCA GIOIA MARINO

Del resto le pellicole di Pasolini hanno restituito, e restituiscono ancora, un affresco di luoghi che fenomenologicamente si presentano, oltre che nel loro realismo, come situazioni spazio-temporali in cui l'interscambio tra l'esistenza dell'uomo e gli scenari costruiti funzionano da 'reagenti' per capire il presente delle nostre periferie e dei nostri contesti storici urbani e per prefigurarne in maniera propositiva un futuro.

La «ricezione nella distrazione» e dell'abitudine benjaminiana funziona in tal caso come volano per nuove letture, nuovi valori che si aggiungono a quelli storicamente acquisiti, nel solco di quella relatività definita come unica legge estetica, ed inclusiva di nuovi riconoscimenti così come, sempre l'arte cinematografica, ci propone. Il gasometro del quartiere Ostiense (figg. 8-9) è diventato l'immagine di un'urbanità condivisa, vissuta e, nel panorama romano visto dal Gianicolo, la struttura metallica racconta, con pari dignità testimoniale degli altri monumenti, la storia di una civiltà che continua ad abitare Roma.

L'auspicio è dunque quello di un'attivazione di un senso consapevolmente attento e critico nei confronti delle immagini e sulle ricadute sugli orientamenti conservativi, facendo in modo che la 'distrazione' non diventi astrazione, che la percezione si trasformi in appercezione, la conoscenza in comprensione.

È quello che tentiamo di portare alla luce con la raccolta dei contributi che seguono e da cui uscirà, della questione, un (mediato) 'ritratto'.

## Bibliografia

- BELLINI, A. (1997). *Luca Beltrami architetto restauratore*. In *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, a cura di BALDRIGHI, L. Milano: Electa.
- BENJAMIN, W. (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Torino: Einaudi.
- CARBONARA, G. (2011). *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico nuovo*. Milano: Utet Scienze Tecniche.
- CARBONI, M.; MONTANI, P. (a cura di) (2005). *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*. Roma-Bari: Laterza.
- CIVITA, A. (1982). *La filosofia del vissuto. Brentano, James, Dilthey, Bergson, Husserl*. Milano: Edizioni Unicopli.
- DE SETA, C. (a cura di) (2001). *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*. Napoli: Electa.
- DE SETA, C. (2005). *Imago Urbis Romæ. L'immagine di Roma in età moderna*. Milano: Electa.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Torino: Einaudi.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2004). *Restauro: due punti e da capo*. Milano: Franco Angeli.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2010). *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento dell'architettura*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di CASIELLO, S.; PANE, A. E RUSSO, V. Venezia: Marsilio.
- FUMAROLI, M. (2005). *Roma nell'immaginario e nella memoria d'Europa*. In DE SETA 2005.
- GARMS, J. (1995). *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.
- LAMBERINI, D. (a cura di) (2006). *L'eredità italiana di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*. Firenze: Nardini.
- LEED, E.J. (2001). *Memoria e ricordo: il ruolo dei dipinti nel Grand Tour in Italia*. In DE SETA 2001.
- MARINO, B.G. (2006). *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MARINO, B.G. (2010). *Luoghi esterni, immagini interne: attualità del percorso della conservazione dell'architettura in Roberto Pane*. In *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di CASIELLO, S.; PANE, A. e RUSSO, V. Venezia: Marsilio.
- MARINO, B.G. (2014). *Rappresentazioni e attenzione alla conservazione della materia nelle immagini urbane di Roma tra fine Settecento e Ottocento*. In *Città Mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014 (Napoli, 13-15 marzo 2014), a cura di DE SETA, C. e BUCCARO, A. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MILIZIA, F. (1787). *Roma delle belle arti del disegno*. Bassano: Giuseppe Remondini.
- MILIZIA, F. (1813). *Principj di Architettura civile*. Bassano: Giuseppe Remondini (1785<sup>1</sup>).

- RIEGL, A. (1995). *La porta gigante di Santo Stefano* (1902), a cura di SCARROCCHIA, S. *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*.
- RIEGL, A. (1990). *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1905), a cura di SCARROCCHIA, S. Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- SILBERMAN, N. (2015). *Remembrance of things past: collective memory, sensory perception and the emergence of new interpretive paradigms*. In *Second International Conference on best Practices in World eritage: People and Communities*, edited by CASTILLO MENA, A. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- SPAGNESI, G. (1999). *Progetto e architetture del linguaggio classico: (XV-XVI secolo)*. Milano: Jaca Book.





*Contributi*  
*Papers*



## *L'immagine di Castel del Monte negli archivi dell'Istituto Luce* *The image of Castel del Monte in the archives of Istituto LUCE*

**RAFFAELE AMORE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Castel del Monte is one of the most important monuments of Italian and international architectural history, a UNESCO World Heritage site and icon of the reign of Federico II in southern Italy. Over the past 150 years it has been the subject of numerous restorations, which have radically altered its image, including several interventions for restoration of the exterior walls. The contribution provides a critical examination of the various procedures, retracing the milestones of this metamorphosis through images in the documentaries of Istituto LUCE dedicated to Puglia, and in particular to the castle. The approach allows an analysis of the history of restoration and the evolution of the relevant theories, as well as highlighting certain critical issues, particularly with regards to the external surfaces.*

### **Parole chiave**

Castel del Monte, autenticità, restauri, superfici, Istituto L.U.C.E.

Castel del Monte, authenticity, conservation, Surfaces, Istituto L.U.C.E.

### **Introduzione**

Castel del Monte è una delle architetture medioevali più importanti del Mezzogiorno d'Italia: la sua bellezza, il suo legame con il paesaggio circostante, la sua singolare geometria, l'enigma sulla sua effettiva funzione, hanno contribuito, dall'Ottocento in poi, ad accrescerne i valori simbolici e culturali, fino al limite della leggenda, alimentando una vasta e articolata pubblicistica.

Dal punto di vista della storia e delle teorie del restauro, l'analisi degli interventi realizzati dalla fine del XIX secolo all'attualità rappresentano un interessante riferimento per analizzare l'evoluzione della disciplina ed evidenziarne talune criticità. In particolare, la visione delle sequenze filmate dedicate al castello contenute in quattro documentari conservati presso l'archivio dell'Istituto nazionale L.U.C.E. realizzati negli anni Cinquanta del Novecento, *Il volto delle epoche*, *Terra di Federico*, *La Puglia* e *Civiltà sveva in Italia* [<http://www.archivioluce.com>], consente di giudicare lo stato di conservazione delle cortine esterne dello stesso dopo gli interventi eseguiti da Gino Chierici e Carlo Ceschi [Ceschi 1938; Amore 2008; Amore 2011, 160-166; Guarnieri-Pane 2012], ed apprezzarne le scelte operative compiute, rispetto a quanto sarà realizzato successivamente. La visione della documentazione fotografica e filmata più recente, nonché l'esame visivo dello stato attuale, infatti, testimoniano i cospicui interventi sostitutivi che hanno caratterizzato i restauri realizzati negli anni Sessanta del Novecento ed il progressivo 'ringiovanimento' delle sue superfici esterne del castello, che ne hanno fortemente mutato i caratteri e la percezione estetica.

RAFFAELE AMORE



*Fig. 1: Castel del Monte. Archivio storico L.U.C.E. 1928. La mole ottagonale del castello vista dalla strada di accesso (codice foto L00000580).*

### **1. I primi interventi di restauro**

Nel 1876 Ruggero Borghi, allora Ministro della Pubblica Istruzione, acquistò il Castello per conto dello Stato italiano ed iniziarono i primi lavori di restauro sotto il controllo dei tecnici del Genio Civile di Bari e, poi, della Soprintendenza [Tattolo 1996, 52].

I paramenti murari esterni del castello furono originariamente realizzati – così come numerose architetture pugliesi coeve – con blocchi regolari squadrate di pietra calcarea locale, perfettamente connessi ed a faccia vista lavorata a pelle fina o levigata [Zezza 2005, 11-42; Aveta 2010, 15-29].

A fine Ottocento le pietre del paramento esterno presentavano vistosi segni di scagliature: infatti, sia i conci di roccia calcarea utilizzati per la realizzazione delle murature, che gli elementi decorativi esterni in breccia corallina [Zezza 2005, 43-60], in quanto caratterizzati da una notevole permeabilità e da una scarsa compattezza, risultavano poco idonei a resistere alle forti escursioni termiche stagionali e diurne, alle abbondanti precipitazioni ed ai forti venti che caratterizzano le Murge pugliesi, e, conseguentemente, si erano fortemente degradati.





Fig. 2: Castel del Monte, 2016.

Anche a seguito delle tante proteste per lo stato di abbandono in cui versava il castello e per la mancanza di una logica unitaria che aveva caratterizzato i primi interventi, fu affidato all'ing. Francesco Sarlo [Sarlo 1885, 11; Tattolo 1996, 52], regio Ispettore dei monumenti e scavi, il compito di dirigere le prime organiche opere di restauro e di consolidamento della struttura.

In sostanza, i lavori riguardarono le murature esterne del castello che furono oggetto di massicce sostituzioni dei conci lapidei. Analoghi interventi sostitutivi furono compiuti anche in alcune sale interne, come quella detta del Trono, per le murature d'ambito del cortile, in corrispondenza della V sala al primo piano, mentre sul terrazzo di copertura furono demoliti due casotti presenti su due delle torri, poiché ritenuti estranei alla originaria costruzione del Castello. Nel 1892, poi, l'Ufficio del Genio Civile di Bari eseguì il rifacimento totale delle coperture con basolato in pietra in sostituzione dell'originaria pavimentazione. Dopo pochi anni, però, tale nuova copertura presentava già vistosi fenomeni di degrado. I successivi lavori di restauro furono condotti dall'Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti delle Province Meridionali, sotto la direzione di Adolfo Avena [Avena 1902, 32-33].

## **2. La polemica Quagliati Piacentini e gli interventi di Chierici**

Sul finire degli anni '20 del Novecento, furono finanziati ed eseguiti nuovi lavori, a cura del Sovrintendente Quagliati. Tali restauri suscitavano subito un vivace dibattito tra gli studiosi e gli esperti e si conclusero, come già segnalato, con l'intervento di Gino Chierici e, successivamente, di Carlo Ceschi.

Il Quagliati, partendo dai saggi eseguiti in prossimità del portale dal Bernich [Bernich 1895], scoprì e ripristinò le scale di accesso in pietra e fece rimuovere l'esistente materiale di riporto accumulatosi nei secoli intorno al castello. Gli interventi più rilevanti, però, riguardarono la sostituzione di parti molto estese delle murature dei paramenti. Egli individuò una cava nelle vicinanze del Castello dalla quale riteneva provenissero i blocchi per la costruzione del maniero e da questa fece estrarre le pietre da utilizzare per la sostituzione di quelle degradate. L'intervento fu subito oggetto di un vivace dibattito che vide contrapporsi al Quagliati l'architetto Marcello Piacentini.

Da un lato, il Quagliati sosteneva che «le linee (del castello ndr) sono risorte tali e quali furono in origine»<sup>1</sup>, che l'edificio stava riappropriandosi della sua «bellezza architettonica»<sup>2</sup>, che «Il monumento non si ricostruisce, ma si restaura»<sup>3</sup>, che «l'opera di restauro [...] richiede [...] la sostituzione dei pezzi inservibili o mancanti»<sup>4</sup>, che le condizioni di conservazione delle murature erano tali da necessitare di interventi sostitutivi, che la pietra impiegata è «la medesima pietra con cui fu fabbricata la costruzione originale e prenderà col tempo a poco a poco il colore»<sup>5</sup>, che le sostituzioni murarie occorrono «per assicurare nuovi secoli di gloria e di ammirazione al monumento»<sup>6</sup>, che si restaura «per consolidare, soltanto dove il consolidamento si impone»<sup>7</sup> e che, infine, «si potrebbe gridare l'accusa se noi facessimo capitelli e opere d'arte»<sup>8</sup>.

Dall'altro, un 'insospettabile' Piacentini, paladino della suggestività del rudere, il quale sosteneva che occorreva «non togliere al monumento quel suo aspetto di vecchio che lo rende venerando»<sup>9</sup> e che, osservando gli esiti degli interventi in corso, tutto sembrava «un po' troppo nuovo e liscio»<sup>10</sup> e si aveva l'impressione di «un uomo con le scarpe nuovissime e i calzoncini logori»<sup>11</sup>.

Il Castello, soggetto per sette secoli alle azioni meccaniche e chimiche degli eventi naturali, si presentava certamente in un grave stato di degrado: l'erosione delle pietre, i parziali crolli, che ben si evidenziano nelle foto d'epoca, pur richiedendo oggettive esigenze di intervento, però, avevano contribuito a trasformare la percezione del castello: per dirla alla Riegl, il valore storico, «tanto più alto quanto più e trasparente il grado in cui si manifesta lo stato originale concluso del monumento, posseduto al tempo della realizzazione» [Scarrocchia 1995, 189], aveva ceduto il passo al valore di antichità, per il quale l'imperfezione, la mancanza di organicità rappresentavano elementi di una nuova interpretazione estetica. Gli interventi fortemente sostitutivi del paramento murario esterno del Sarlo, prima, e del Quagliati, dopo, stavano profondamente alterando tale nuovo equilibrio consolidatosi nei secoli.

Si tratta di un questione critico-operativa ricorrente e ancora oggi centrale nel dibattito disciplinare, che vede contrapporsi orientamenti distinti, in un certo qual modo antitetici: da un lato chi, ispirandosi ad una concezione puramente conservativa dell'intervento di restauro, vorrebbe perseguire il «solo mantenimento dell'esistente, al di là di qualsiasi forma di giudizio o di valutazione delle qualità» [Carbonara 2000, 13], dall'altro chi, rinunciando – secondo quanto stigmatizzato da taluni - ad ogni riflessione su temi quali l'autenticità, la distinguibilità, la reversibilità, in sostanza, ad un atteggiamento critico-conservativo propone «l'eutanasia sotto forma di manutenzione» [Carbonara 2000, 18;

Dezzi Bardeschi 1991], ovvero il sistematico ripristino di intere parti, «un abile trapianto, che impieghi tecniche e manualità opportune» [Carbonara 2000, 13; Marconi 1999], ma che non conserva la materia del monumento, sacrificandola al raggiungimento di una autenticità formale [Marino 2006; Di Stefano 1996] che non esiste più.

Anche per tale ragione, risultano di grande attualità ed interesse le soluzioni progettuali attuate dal Chierici – che per decisione del Consiglio Superiore della Antichità e Belle Arti sostituì il Quagliati, prematuramente scomparso – e, successivamente, dal Ceschi.

È proprio Ceschi a commentare gli interventi eseguiti da Chierici nel 1938, tratteggiando con molta precisione la metodologia operativa dello studioso toscano [Ceschi 1938, 15-17]. Egli scrive:

Tra l'estremo del ricostruire un edificio sulla base dei 'come doveva essere' e quello del rinunciatario 'rispetto del rudero' vi sono oggi infinite sfumature che alla scuola di Gustavo Giovannoni gli studiosi italiani del restauro hanno imparato a distinguere ed a portare dalla teoria al campo pratico sperimentale con nuovi concetti e soprattutto con maggior scrupolo e senso di responsabilità ... l'aspetto esterno di Castel del Monte ha subito, dall'origine ad oggi, una grande metamorfosi ... in Castel del Monte l'aspetto architettonico non veniva più a trovarsi in piano predominante, ma ad esso si era fuso quello pittorico in dose uguale, ed il restauratore, per non fare opera stonata, doveva sentirli ambedue ... il restauratore deve trattenersi dal fare un'opera di completamento sproporzionato all'elemento originario rinvenuto in sito. Se i restauri condotti tra il 1928 ed il 1930 fossero stati continuati con lo stesso sistema questa sproporzione sarebbe divenuta stridente e sommamente pericolosa per il monumento. Basta considerare un momento la gelida freddezza delle pareti del cortile restaurate nel 1884 dove nemmeno mezzo secolo di intemperie è riuscito a portare un soffio di vita ... Castel del Monte avrebbe avuta in breve una veste, architettonicamente ortodossa e rigorosamente uguale nel taglio a quella originaria, ma nuova come una copia, fedelissima, ma inevitabilmente falsa.

Chierici, dunque, pur non rinunciando a reintegrare le parti degradate con inserzioni di nuove murature, operò in maniera misurata, critica, ricercando un equilibrio tra la necessità pratica di consolidare le cortine murarie ed il rispetto di quella *immagine pittoresca* creatasi con il trascorrere dei secoli, a partire dalla scelta delle pietre da utilizzare. In tal senso, dopo aver sottoposto una serie di campionature ad analisi presso i laboratori della Scuola d'ingegneria di Napoli, scelse di utilizzare quelle provenienti da una cava disposta a strati di breve spessore, che offriva il duplice vantaggio di una più agevole estrazione e di una maggiore frequenza di superfici ossidate. Ciò consentì al soprintendente pisano di utilizzare conci il cui lato da lasciare a faccia vista aveva naturalmente assunto un colore più scuro e simile alle antiche pietre del castello, grazie al citato fenomeno di ossidazione [Ceschi 1938, 17-18].

Dal settembre del 1933 Carlo Ceschi prese in consegna i lavori di Castel del Monte [Ceschi 1938, 18-21] e continuò l'opera intrapresa dal Chierici per ulteriori cinque anni, fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Nel corso degli anni Cinquanta furono eseguiti almeno altri due interventi seguendo la metodologia proposta dal Chierici [Losito 2003, 197; Amore 2008, 43-56; Guarnieri, Pane, 804], come è rilevabile dall'esame delle sequenze video contenute nei citati documentari conservati presso l'Istituto L.U.C.E.

RAFFAELE AMORE



Fig. 3: Fotogramma estratto dal documentario conservato presso l'Archivio Storico L.U.C.E., *Il volto delle epoche, altre produzioni italiane*, 1954, regia di Donato Tondo, prodotto da Appia Film, lingua italiana, durata: 00:09:36 - colore, sonoro. Negativi e positivi della Tecnostampa, registrazione della Itala Acustica, soggetto di Paolo Giannelli, consulenza di Pietro Baroncelli, commento parlato di Antonio Radmilli, montaggio di Angelo Bevilacqua, musica di Costantino Ferri, fotografia di Mario Nazzaro, operatore Alfredo Di Fede. Il film ripercorre per immagini la storia della Puglia: dall'era quaternaria fino all'attualità, attraverso il periodo ellenistico, quello romano e quello medioevale. La sequenza numero venti è dedicata a Castel del Monte.



Fig. 4: Fotogramma estratto dal documentario conservato presso l'Archivio Storico L.U.C.E., *La Puglia*, produzione dell'Istituto Nazionale Luce 1957, serie *Ricordi d'Italia*, regia di Giovanni Paolucci, durata: 00:09:33, sonoro, fotografia di Fulvio Testi, montaggio di Alberto Verdejo. Il documentario illustra, tra l'altro, una serie di edifici storici e bellezze naturali come il castello di Lucera, il castello di Monte Sant'Angelo sul Gargano, la cattedrale di Troia, il Duomo di Trani, la basilica di San Nicola a Bari, il vecchio porto di Taranto, la torre del Salto a Oria, il Castello di Bari, il Castello di Barletta, le grotte di Castellana nei pressi di Bari, i trulli di Alberobello, le mura Messapiiche di Manduria, l'anfiteatro romano, la cattedrale ed alcuni edifici barocchi di Lecce, la cattedrale di Lecce, colonne romane alla fine della via Appia e alle porte di Brindisi. La sequenza n. 6 è dedicata a Castel del Monte.

### 3. Gli interventi della Soprintendenza negli anni Sessanta e le scelte contemporanee

Con gli interventi realizzati tra il 1962 ed il 1965 sotto la guida del Soprintendente Franco Schettini [Circhetta 2015; Guarnieri-Pane 2012, 805], si è verificato, viceversa, un deciso passo indietro. Nel completare, infatti, l'operazione di consolidamento delle cortine murarie non ancora trattate delle torri e del cortile interno, si eseguirono massicci interventi di sostituzione: lo stesso Ceschi nel 1965 in una sua relazione per il Consiglio Superiore delle AA.BB.AA, pur sottolineando che gli interventi eseguiti risultavano necessari, evidenziava che «l'impressione subitanea che ne consegue è quella che l'intervento sia stato eccessivo»<sup>12</sup> e, poi, nel tentativo piuttosto pilatesco di giustificare il tutto, evidenzia che:

Restauri di questo tipo richiedono oltre ad una grande sensibilità anche un'assidua vigilanza che non è sempre possibile da parte di un ufficio senza altri architetti all'infuori del Soprintendente che non può sempre andare a Castel del Monte tutte le settimane...D'altra parte il tempo e le intemperie non mancheranno di amalgamare rapidamente le parti rinnovate con quelle antiche<sup>13</sup>.



Dunque, proprio negli anni in cui si delinearono i principi della Carta di Venezia, i restauri eseguiti per Castel del Monte si caratterizzarono per i massicci ripristini delle cortine murarie, soprattutto del secondo ordine, in linea con altri interventi eseguiti per diversi monumenti pugliesi dal citato Soprintendente, molto più interessato a riconfigurare l'unitarietà dell'immagine degli edifici storici che conservare la materia autentica degli stessi [Pane 2011, 439- 444; Guarnieri-Pane, 805-806].

Nel 1972, a pochi anni dalla ultimazione dei precedenti restauri, si ripresentò il problema del degrado delle cortine murarie. Rispetto al passato, dopo decenni di interventi sostitutivi più o meno estesi, i restauri che si sono susseguiti negli anni Settanta ed Ottanta sono stati caratterizzati da una metodologia di intervento che ha ridotto al massimo i ripristini puntando sulla conservazione e sulla protezione dei paramenti del castello e delle sue strutture di copertura [Restauri in Puglia 1983, 20-33]. Preliminarmente all'inizio dei lavori furono compiute una serie di indagini chimico – petrografiche per accertare la qualità e la consistenza dei conci lapidei costituenti il paramento murario esterno, nonché una serie di indagini di tipo ambientale, per individuare i fattori di degrado causati dalle particolari condizioni climatico - ambientali. In funzione di tali indagini, la Sovrintendenza ai BB.AA. AA.AA. e SS. della Puglia eseguì nuovi interventi di restauro, sotto la direzione dell'arch. Riccardo Mola; dal 1975 i lavori furono affidati all'ing. Gian Battista De Tommasi [De Tommasi 1981; De Tommasi 1995].

## Conclusioni

Dall'esame dei diversi interventi di restauro compiuti nel corso degli ultimi 130 anni, emerge con chiarezza che Castel del Monte, così come molte architetture fortificate italiane [Colombo 1994, 57-62; Tucci 1994, 80-85], ha subito un processo di continuo *lifting*, di continuo *ringiovanimento*, che, nel caso in esame, si è arrestato solo negli ultimi decenni.

A cominciare dagli interventi del Sarlo, sono stati, infatti, eseguiti una lunga serie di ripristini, che hanno alterato in maniera significativa ed irreversibile l'aspetto e la consistenza del maniero, cancellando molti dei segni e dei valori che il tempo aveva impresso sulle sue cortine. È evidente che le condizioni statiche e di degrado in cui si trovava Castel del Monte a fine Ottocento erano tali che scegliere la linea del non intervento avrebbe comportato quasi certamente la sua completa distruzione in pochi decenni; d'altro canto, i massicci interventi sostitutivi ottocenteschi e degli anni Sessanta del Novecento, hanno avuto per effetto la quasi totale sostituzione della cortina muraria esterna, con la conseguente perdita di *autenticità materiale* del monumento. Inoltre, confrontando le fotografie di fine Ottocento con l'immagine attuale del Castello, ritornato quasi del tutto alla sua originaria geometria, con gli spigoli perfettamente a piombo, si evidenzia come sia stato privilegiato l'aspetto *architettonico* rispetto a quello *pittorico*, sacrificando parte di quel fascino poetico che gli veniva dal suo aspetto ruderizzato.

In relazione a tali esiti, le scelte compiute dal Chierici negli anni Trenta assumono un significato di grande attualità, proprio in funzione di quella ricerca di equilibrio tra le diverse istanze in gioco che guidò l'intervento del Sovrintendente pisano. La visione dei documentari prodotti dall'Istituto L.U.C.E. negli anni Cinquanta, ancor meglio delle immagini fotografiche, ci offre la possibilità di apprezzare la qualità delle scelte operate dal Chierici e dal Ceschi, che si sostanziarono in un pregevole equilibrio tra la materia antica e le *nuove pietre* utilizzate per il consolidamento, tra gli *spigoli consumati dal tempo* e la

RAFFAELE AMORE

perfezione geometrica del taglio delle murature originarie. Certo, fu comunque un intervento sostitutivo ma, in relazione alle condizioni del castello, può sicuramente definirsi *minimo*, così come, a fronte della necessità di evitare una forte differenziazione cromatica tra la muratura esistente e la nuova, può dirsi rispettoso del principio della *distinguibilità* e della *compatibilità*. In sostanza, gli interventi degli anni Trenta si caratterizzano per un atteggiamento *critico*, tendente ad individuare e leggere i diversi *valori* e le *istanze* in gioco con l'obiettivo di rispettare tanto le ragioni dell'*architettura*, tanto quelle del *tempo*.

I massicci interventi sostitutivi eseguiti negli anni Sessanta del Novecento, invece, testimoniano scelte più superficiali, che hanno privilegiato la via più breve e certo meno tormentata da dubbi ed incertezze del ripristino, rinunciando a restaurare il castello nella sua consistenza fisica, per restaurare la sua *idea*, il suo *progetto*, il suo *stato originario*, antepo-  
nendo il *tempo della creazione dell'opera d'arte* al suo *tempo fisico* [Brandi 1977, 21-27].

Non resta che augurarsi che gli interventi che nel futuro si renderanno necessari, siano eseguiti secondo gli indirizzi della consolidata metodologia del restauro architettonico e che, conseguentemente, tendano a proteggere e massimizzare la conservazione della materia autentica (originaria e di restauro) e – dove possibile – incidere effettivamente sulle reali cause del degrado.

## Bibliografia

- AMORE, R. (2008). *Il restauro delle superfici di Castel del Monte: alcune considerazioni sugli interventi eseguiti negli anni Trenta*. In *Restauri di castelli*, vol. II, a cura di FORAMITTI, V. Udine: Gaspari.
- AMORE, R. (2011). *Gino chierici tra teorie e prassi del restauro*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- AVENA, A. (1902). *Monumenti dell'Italia Meridionale*, Roma 1902, vol. I. Roma: Officina poligrafica romana.
- AVETA, A. (2010). *Restauro: principi generali del restauro dei lapidei e tecniche di conservazione*. In *I materiali lapidei tra georisorse e beni culturali*, Atti della Scuola Estiva GABeC. (Latina, 23-26 giugno 2009), a cura di SAVIANO, G. Latina.
- BERNICH, E. (1895). *L'arte in puglia nel medioevo e nel rinascimento*, fascicolo I. In *Il castello del monte*. Bari: Enrico Bambocci Editore.
- BRANDI, C. (1960). *Pellegrino di Puglia*. Bari: Laterza.
- BRANDI, C. (1977, 1963<sup>1</sup>). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- CARBONARA, G. (2000). *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*. In *Restauro dalla teoria alla prassi*, a cura di CASIELLO, S. Napoli: Electa Napoli.
- Castel del Monte. Inedite indagini scientifiche* (2015). In *Atti del primo convegno interdisciplinare su Castel del Monte* (18-19 giugno 2015), a cura di FALLACARA, G. e OCCHINEGRO, U. Roma: Gangemi editore.
- CESCHI, C. (1938). *Gli ultimi restauri a Castel del Monte*. In *Japigia*, IX, Bari.
- CIRCHETTA, L. (2015). *L'opera di Francesco Schettini, soprintendente in Italia dal 1943 al 1972*, Pescara: Carsa edizioni.
- COLOMBO, B. (1994). *Viaggio nell'Italia merlata*. In *ANATKH*, n. 7, settembre 1994.
- DI STEFANO, R. (1996). *Monumenti e valori*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE TOMMASI, G. (1981). *I restauri tra leggenda e realtà*. In *Castel del Monte*, a cura di SAPONARO, G. Bari: Adda Editore, pp. 101-145.
- DE TOMMASI, G. (1995). *Castel del Monte: i restauri e l'immagine*. In *Federico II. Immagine e potere*, a cura di CALÒ MARIANI, M.S. e CASSANO, R. Venezia: Marsilio.
- DE TOMMASI, G. (1998). *Il restauro delle pietre per un "museo" di pietra*. In *"Castrum ipsa possunt et debent reparari". Indagini conoscitive e metodologie di restauro delle strutture castellane normanno sveve*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Castello di Lagopesole, 16-19 ottobre 1997), a cura di DAMIANO FONSECA, C. Roma: De Luca.
- DEZZI BARDESCHI, M. (1991). *Restauro per una (impossibile) teoria*. In Locatelli, V. (ed.), Milano: Franco Angeli.
- GUARNIERI A., PANE A. (2012). *The Stones of Castel del Monte: Conservation, Decay, Authenticity. A Hundred years of debates and practice*. In *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto*.

- Superfici, strutture, finiture e contesti*, Atti del Convegno Scienza e beni culturali XXVIII (Bressanone, 10-13 luglio 2012), a cura di BISCONTIN, G. e DRIUSSI, G. Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.
- LOSITO, M. (2003). *Castel del Monte e la cultura arabo-normanna in Federico II*. Bari: Adda Editore.
- NAPOLETANO, R. (1914). *Federico II Re Manfredi e le Puglie*. Andria: Rossignoli.
- MARCONI, P. (1999). *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*. Bari: Editori Laterza.
- MARINO, B.G. (2006). *Restauri e autenticità. Nodi e questioni critiche*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MOLA, R. (1984). *Il restauro dei monumenti in Puglia: problemi ed esperienze*. In «Continuità. Rassegna Tecnica Pugliese», XVIII, 1.
- MOLA, S. (1991). *Castel del Monte*. Bari: Adda Editore.
- PAFUNDI, M. (1998). *I restauri di Castel del Monte*. In «Kermes», XI, 33.
- PANE, A. (2011). *Danni bellici, restauri e ricostruzioni in Puglia: il caso di Bari, 1940-55*. In *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di DE STEFANI, L., Venezia: Marsilio.
- Restauri in Puglia 1971-1983*, (1983) vol. II, *Catalogo della mostra a cura della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Puglia*. Fasano: Schena Editore.
- SARLO, F. (1885). *Il castello del Monte*. In «Arte e Storia», IV.
- SCARROCCHIA, S. (1995). *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1903, con una scelta di saggi critici*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna.
- TATTOLO, G. (1996). *Castel del Monte, la leggenda – il mistero*. Fasano di Brindisi: Schena editore.
- TUCCI, O. (1994). *Il restauro di demolizione: Trani e i castelli federiciani in Puglia*. In «ANAGKH», n. 7, settembre 1994.
- VIOLANTE, A., *Andria e Castel del Monte belvedere di Puglia*. In *Le 100 città d'Italia illustrate*, fasc. 239, Milano 1929.
- ZEZZA, F. (2005). *Castel del Monte. La pietra e i marmi*. Bari: Adda.

## Sitografia

<http://www.archiviolute.com> (consultato 24/5/2016)

## Note

<sup>1</sup> Lettera di Q. Quagliati al Direttore Generale delle AA. e BB.AA. del 12 giugno 1929, archivio Soprintendenza di Bari [riprodotta in G. B. De Tommasi 1981, 142, nota 21].

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Lettera di Marcello Piacentini al Sovrintendente Quagliati del 13 agosto 1929, archivio Soprintendenza di Bari [riprodotta in G. De Tommasi 1981, 142-143, nota 22].

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Relazione per il Consiglio Superiore delle AA. e BB. AA. redatta dall'arch. Ceschi il 14 gen. 1966, (Arch. Sop. Bari)

<sup>13</sup> *Ibidem*.





## *Aspetti del paesaggio nel golfo di Napoli: architettura ed immagine alla Gaiola* *Landscape aspects of Gulf of Naples: Gaiola's architecture and image*

**MATTEO BORRIELLO**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

### **Abstract**

*Different means of communication, like the landscape painting of XIX century and photography, show the image of Posillipo's hill, from the ancient roman site to the architecture built in modern era, influencing the territory's identity, perceived through the filter of "picturesque" and "sublime".*

*The analysis of biographic sources like Il Regno di Napoli e Sicilia descritto da Francesco Alvino con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Galanti. La Collina di Posillipo, published in 1854 and the report of archival record allow the reconstruction of some architectures in the Gaiola area and the influence of media on the perception of urban context.*

*Historical maps and unpublished drawings show the architectures by well-known Neapolitan technicians during the XIX century, like for example Guglielmo Bechi, Francesco de Cesare and Ercole Lauria.*

### **Parole chiave**

Gaiola, paesaggio, immagine, pittoresco, architettura

Gaiola, landscape, image, picturesque, architecture

### **Introduzione**

L'immagine della collina di Posillipo, dall'antico sito di età romana sino all'edilizia sorta in epoca moderna, è stata veicolata attraverso molteplici mezzi di comunicazione, dal vedutismo del XIX secolo alla fotografia, influenzando l'identità del territorio, percepita attraverso il filtro del "pittoresco" e del "sublime". Attraverso l'analisi delle fonti bibliografiche, come *Il Regno di Napoli e Sicilia descritto da Francesco Alvino con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Galanti. La Collina di Posillipo*, pubblicato nel 1845 e il resoconto di documenti d'archivio, si intende ricostruire l'evoluzione di alcune architetture presenti nell'area della Gaiola e come i *media* ne hanno influenzato la percezione nel contesto urbano. Cartografia storica e disegni inediti rappresentano la cifra di tali opere architettoniche che vedono la presenza di noti tecnici dell'Ottocento napoletano, tra i quali Guglielmo Bechi, Francesco de Cesare ed Ercole Lauria.

### **1. L'immagine di Posillipo: fonti moderne e contemporanee**

L'immagine di un particolare paesaggio, veicolata attraverso la varietà dei mezzi di comunicazione modificatisi nel corso del tempo grazie all'evoluzione tecnologica, condiziona, spesso in modo incisivo, la sua reale percezione, imponendo, all'occhio dell'osservatore, un vero e proprio filtro, il quale, influenza non solo la fruizione ma anche le eventuali metodologie di conservazione.

MATTEO BORRIELLO

La collina di Posillipo, dall'area di Mergellina sino al promontorio che guarda verso i campi flegrei, è un chiaro esempio di tale rapporto, in quanto, le sue peculiari caratteristiche, oggetto di passati studi, furono "raccontate" da fonti iconografiche e bibliografiche, come appunti e resoconti di viaggio, cristallizzandole nella memoria collettiva.

Attraverso la rilettura di alcune fonti specializzate, si cercherà di comprendere in che modo alcuni determinati aspetti e temi del contesto ambientale della collina di Posillipo ed in particolar modo dell'area della Gaiola, abbiano condizionato l'immagine e lo sviluppo urbano. Isolato, antico, pittoresco, sono termini da sempre associati a questo territorio, presenti in tutte le guide storiche ed elementi imprescindibili in opere di pittura vedutista e di stampe.

Nel XVII secolo il canonico Carlo Celano descrive la linea di costa come: «la più bella e amena del nostro tranquillo Tirreno» [Celano 1692, 77] e più tardi, nella prima metà del XIX secolo, Francesco Alvino, nell'opera *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo*, riporta:

ivi scorgi le piante più singolari de' Tropici e delle Indie, ivi non è fiore che non olezzi, né albero, né ramo che non sorrida; se percorri le sue ville i suoi giardini, que' verdi e fioriti boschetti, l'aere imbalsamato deliziosamente da' profumi de' sempre rinascenti fiori, produrrà sulla tua immaginazione l'effetto stesso d'una musica melodiosa, l'animo tuo si disporrà poeticamente ad accogliere le più dolci immagini, imbeversi della natura tutta [Alvino 1845, 5-6].

Immagine di un paesaggio bucolico, quasi esotico, poco mutevole nel corso del tempo proprio per la particolare condizione di isolamento del sito la quale ne influenza profondamente lo sviluppo urbano.

Scelta dall'aristocrazia romana come luogo *d'otium*, in epoca medioevale la collina venne inurbata da complessi religiosi ed edilizia rustica e popolare, intorno alla quale sorsero i villaggi di Angari, Megaglia, Santostrato, Spollano, che formarono il casale di Posillipo, caratterizzato da una particolare autonomia fiscale volta a limitare i flussi migratori verso il nucleo antico di Napoli [De Fusco 1962, 52-53].

In epoca vicereale all'edilizia rustica, legata alla funzione prevalentemente agricola della collina, si affiancano, lungo la linea di costa, una serie di residenze nobiliari le quali, con la loro edificazione, sembrano riportare il litorale posillipino agli antichi splendori dell'epoca imperiale «Nell'estate tutte queste rive, e particolarmente ne' giorni di festa si vedono frequentate da conversationi, che allegramente passano l'hore con suoni, canti, e pransi: le barche poi, che vanno giù, e sù sono infinite» [Celano 1692, 77]. Parole, quelle dell'autore, che mostrano non solo il rinnovato interesse della società vicereale, ma, anche, l'avvicinamento del territorio alla città, frutto di una maggiore stabilità politica [De Fusco 1988, 67]. Come già notato da precedenti studi, tali residenze presentano delle caratteristiche del tutto particolari, collegate sia al mare che alla collina e con sezioni fortificate per proteggersi dalla potenza del mare e dalle eventuali aggressioni esterne, elementi, questi, registrati dalla cartografia storica come la pianta di Alessandro Baratta (1629) [De Fusco 1988, 71-72].

Nel corso del XVIII secolo si assiste ad un nuovo periodo di decadenza causato dal sempre maggiore interesse dell'aristocrazia per l'area vesuviana, nuovo centro dello sviluppo residenziale connesso alla fondazione del sito reale di Portici [Gison 1998, 9, 71] e fulcro dell'interesse culturale legato alle nuove scoperte archeologiche di Ercolano e Pompei. In tale contesto, escludendo la trattatistica di fine secolo connessa alle necessità

di nuovi interventi urbani atti a conferire un nuovo volto alla città come l'opera di Vincenzo Ruffo *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, anche le fonti bibliografiche e soprattutto, iconografiche dell'area di Posillipo risultano carenti, a riprova del mutato gusto della classe aristocratica.

All'inizio del XIX secolo, l'immagine del territorio in esame viene modificata grazie agli interventi della politica murattiana, i quali, prevedono l'apertura della via di Posillipo, all'interno del vasto programma di messa in connessione della città al resto del territorio limitrofo [Buccaro 1985, 217]. Un intervento, questo, che segna una prima frattura con la percezione dell'immagine "antica" della collina, che fu caratterizzata dallo sviluppo di un'edilizia residenziale espressione del nuovo gusto architettonico diviso tra esperienze neoclassiche ed eclettiche. Grazie a tali trasformazioni, la collina torna ad essere al centro dell'interesse della società «Strada sì amena, la quale ha veramente restituito a Partenope l'antica celebrità» [Sasso 1838, 168] e della classe di artisti dell'epoca, come gli esponenti della scuola di Posillipo, i quali, fanno del rinnovato paesaggio un vero e proprio *brand* trasmesso al mondo.

## 2. Architettura e paesaggio alla Gaiola: villa Ambrosio (già villa Bechi)

In tale contesto si inserisce l'area della Gaiola, citata dalle fonti per il suo legame con il mondo antico, connesso alla elevata concentrazione di reperti archeologici presenti, soprattutto, lungo il tratto di costa fino a Marechiaro [De Fusco 1988, 44], essa si configura sin dalle origini come la zona più selvaggia, sfondo di miti e leggende. Dalle descrizioni di Benedetto di Falco a quelle del Celano «vedesi la Caiola da noi detta Gaiola, dove apparisce un gran pezzo d'anticaglia laterica, detta la Scola di Vergilio dal volgo, che suole avere per verità infallibile, alcune sognate traditioni dicendo, si che qui Vergilio insegnava arte magica» [Celano 1692, 83], l'immagine della Gaiola, rimane vincolata al piano del mito e dell'archeologico.

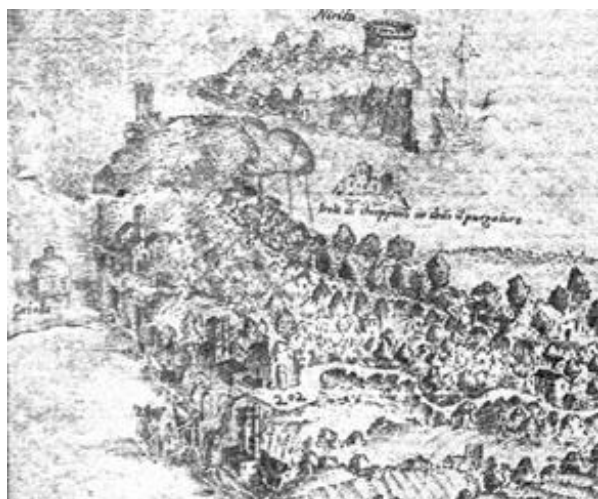


Fig. 1: A. Baratta, *Fidelissima Urbis neapolitanae cum omnibus viis accurate et novi delineatione aedita in lucem ab Alexandro Baratta, 1629, part. (de Seta 1984).*

Fig. 2: Duca di Noja, *Mappa topografica di Napoli e dei suoi contorni 1770-1775, part. (de Seta 1969).*

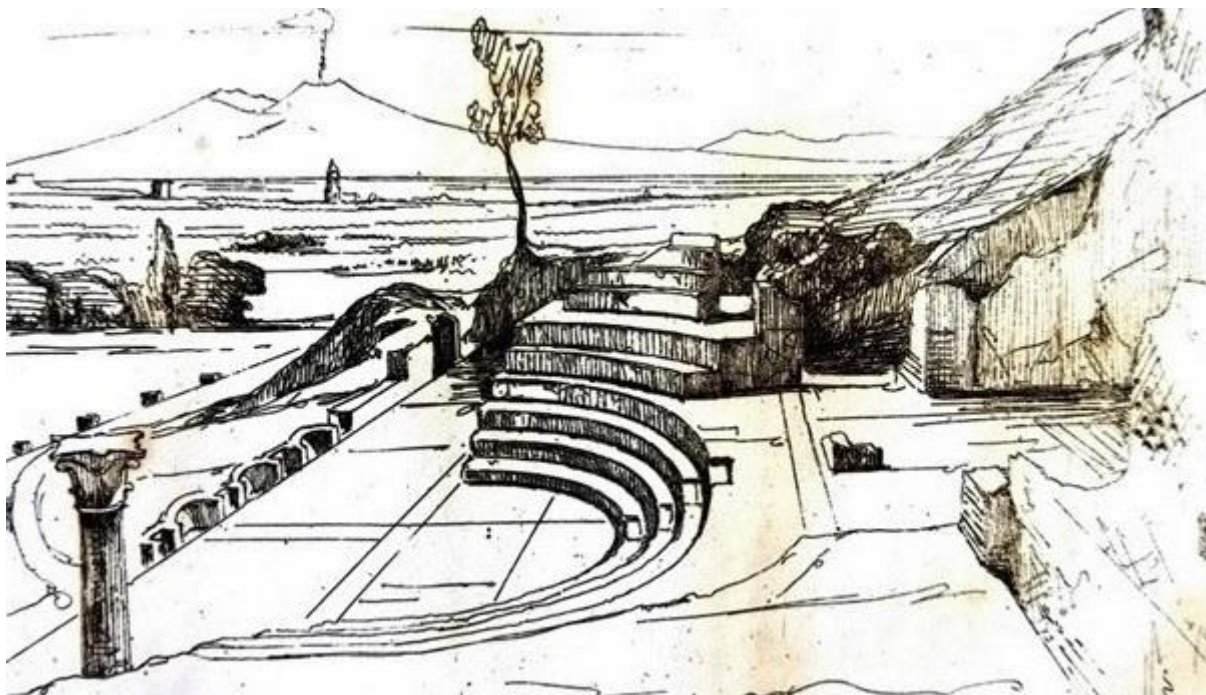


Fig. 3: A. Giganti (dis., inc.), Odeo antico nella Villa Bechi (Alvino 1845).

Dal punto di vista iconografico, attraverso le piante Baratta (1629) e duca di Noja (1750-75), è possibile riscontrare un luogo in prevalenza agricolo e con limitati nuclei edilizi. Insieme alla guida di Luigi Lancellotti, nel 1845, una più ampia descrizione dell'area, la quale non esclude la componente archeologica ma che, invece, è estesa anche ad altre rilevanze architettoniche, seppur di minor pregio, è quella di Francesco Alvino.

L'autore, lungi da intenti di denuncia sullo stato conservativo del luogo, descrive le condizioni di alcune strutture celate dalla vegetazione infestante, fornisce, seppur in modo sommario, la dimensione degli spazi consigliando il lettore sugli eventuali percorsi alternativi tra i diversi fondi rustici, «Trovì antichi edifizii sontuosi che oggi servono per immondi animali ed usi villerecci!» [Alvino 1845, 116]. Descrizioni, queste, che contribuiscono a diffondere ulteriormente la percezione di un'immagine decadente e pittoresca del territorio.

Dallo scenario raccontato, alcune architetture presenti sul territorio della Gaiola, rimangono escluse dalle descrizioni degli autori moderni e contemporanei, quasi come degli elementi avulsi dal paesaggio di cui fanno parte. Esempi come villa Bechi (oggi villa Ambrosio), vengono il più delle volte messi da parte, citati con sommarie descrizioni o nominate in rapporto alle rilevanze archeologiche del luogo.

Questa villetta s'eleva eminente, domina dalla parte del mare lo scoglio della Gaiola e le così dette scuole di Virgilio, da terra guarda poi tutta la vallata [...] In tutto questo podere incontrasi reliquie antiche [...] l'intero giardino che poggia su' due lati della collina vedesi ingombrato da opere romane [Alvino 1845, 119-120].

La villa viene edificata negli anni venti del XIX secolo dall'architetto toscano Guglielmo Bechi (1791-1852), autore di opere come villa San Teodoro [Venditti 1961, 178-180], che avvia una prima campagna di scavo nel podere acquistato, corrispondente al sito su cui sorse la



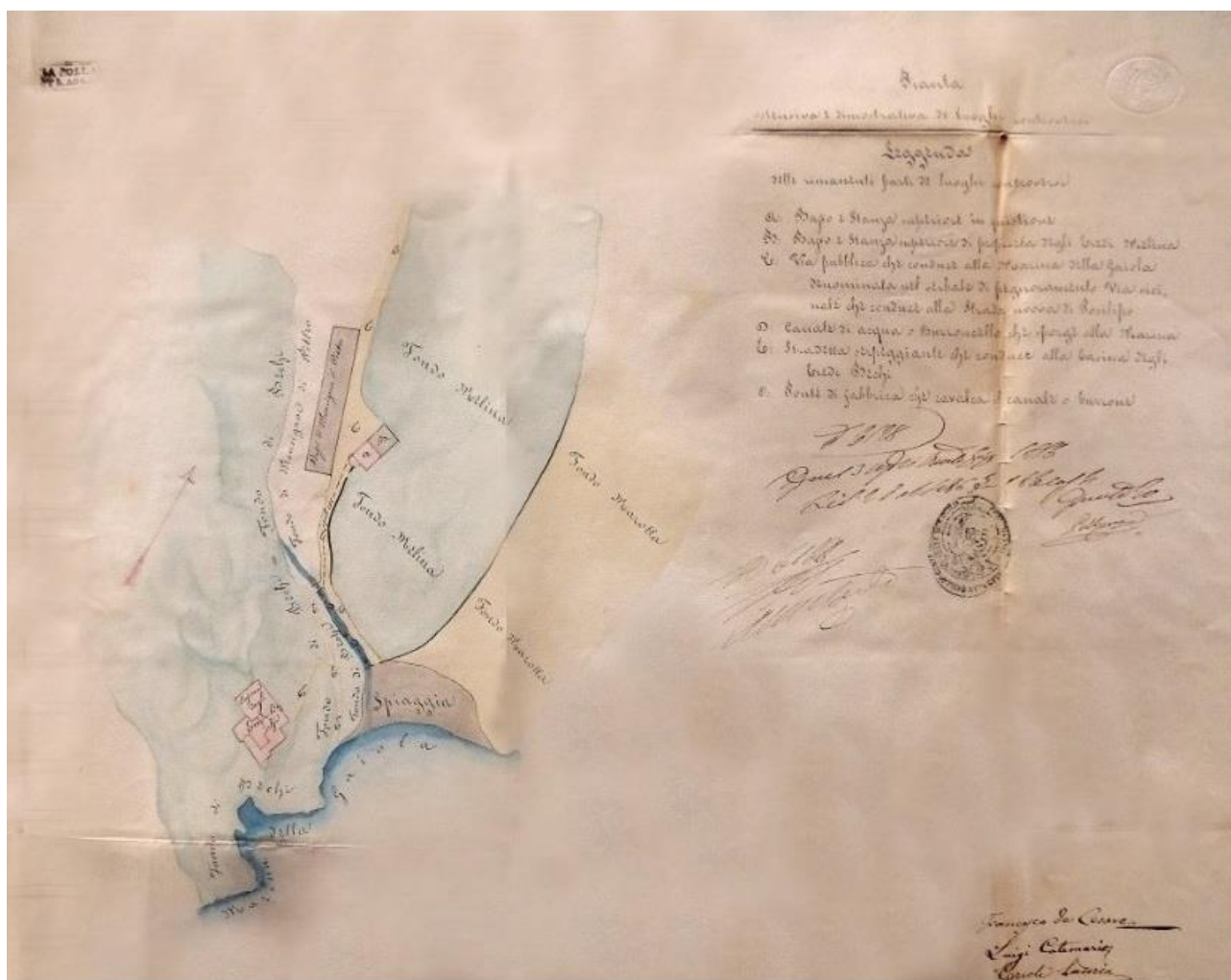


Fig. 4: E. Lauria, F. de Cesare, L. Catemario, *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi*, 1856 (ASNa. Concessione del Ministero dei beni, delle Attività Culturali e del Turismo n° 11/2016).

la villa di Vedio Pollione [Sasso 1838, 239]. La struttura, in possesso della famiglia Bechi per quasi mezzo secolo, subì una serie di passaggi di proprietà tra personalità di spicco, locali e stranieri, fino alla seconda metà del XX secolo.

Attraverso la *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi*, allegata alla perizia redatta nel 1856, dagli architetti Ercole Lauria, Francesco de Cesare e Luigi Catemario, conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, ed insieme ad alcuni brani presenti nel documento, viene registrata, seppur in modo sintetico, un'immagine della villa e delle strutture ad essa adiacenti, fornendo un inedito contributo iconografico pochi anni dopo le guide di Lancellotti e di Alvino. La perizia, redatta a causa di un contenzioso giuridico tra gli eredi de Budon e gli eredi dell'architetto Guglielmo Bechi, in merito alla proprietà di un basso con camera superiore<sup>1</sup>, seppur legata ad esigenze tecnico specialistiche, descrive un paesaggio per la prima volta svincolato dalla "componente archeologica", sempre connessa al territorio in esame.

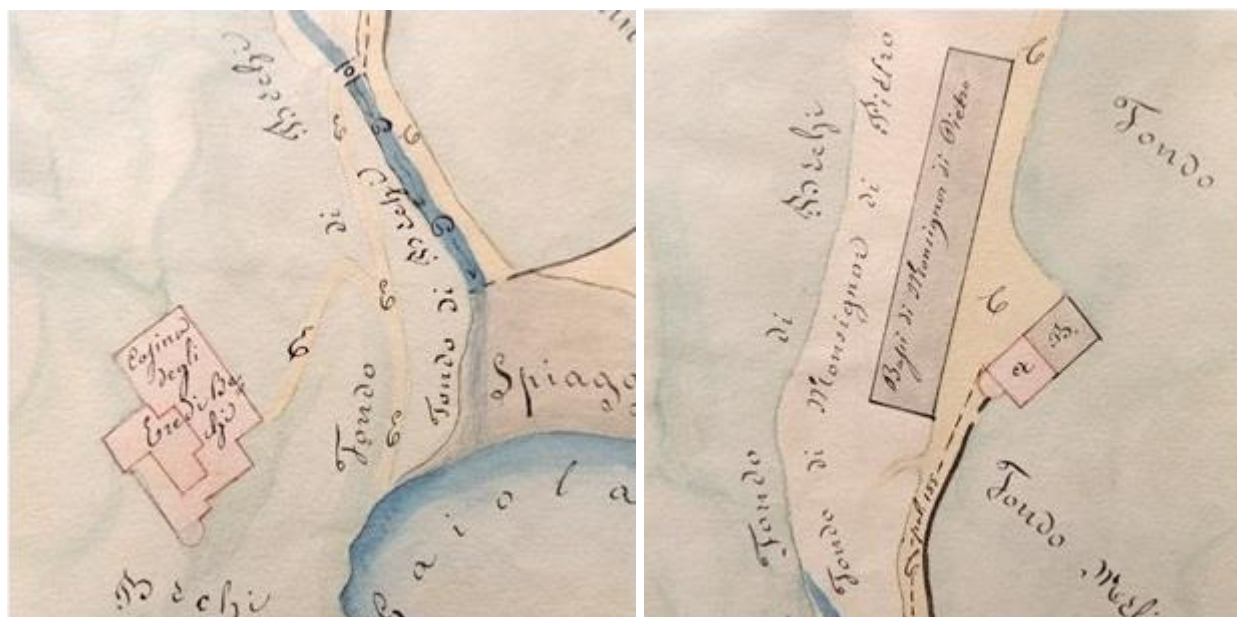


Fig. 5: E. Lauria, F. de Cesare, L. Catemario, *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi*, 1856, part. villa Bechi (ASNa. Concessione del Ministero dei beni, delle Attività Culturali e del Turismo n° 11/2016).  
Fig. 6: E. Lauria, F. de Cesare, L. Catemario, *Pianta ostensiva e dimostrativa dei luoghi controversi*, 1856, part. bassi (ASNa. Concessione del Ministero dei beni, delle Attività Culturali e del Turismo n° 11/2016).

Gli autori, tra i quali emerge la figura dell'ingegnere di seconda e prima classe<sup>2</sup> Ercole Lauria [Rossi 1998, 7, 59-67, 104], esponente poliedrico della classe di tecnici dell'epoca, forniscono un'attenta descrizione del territorio,

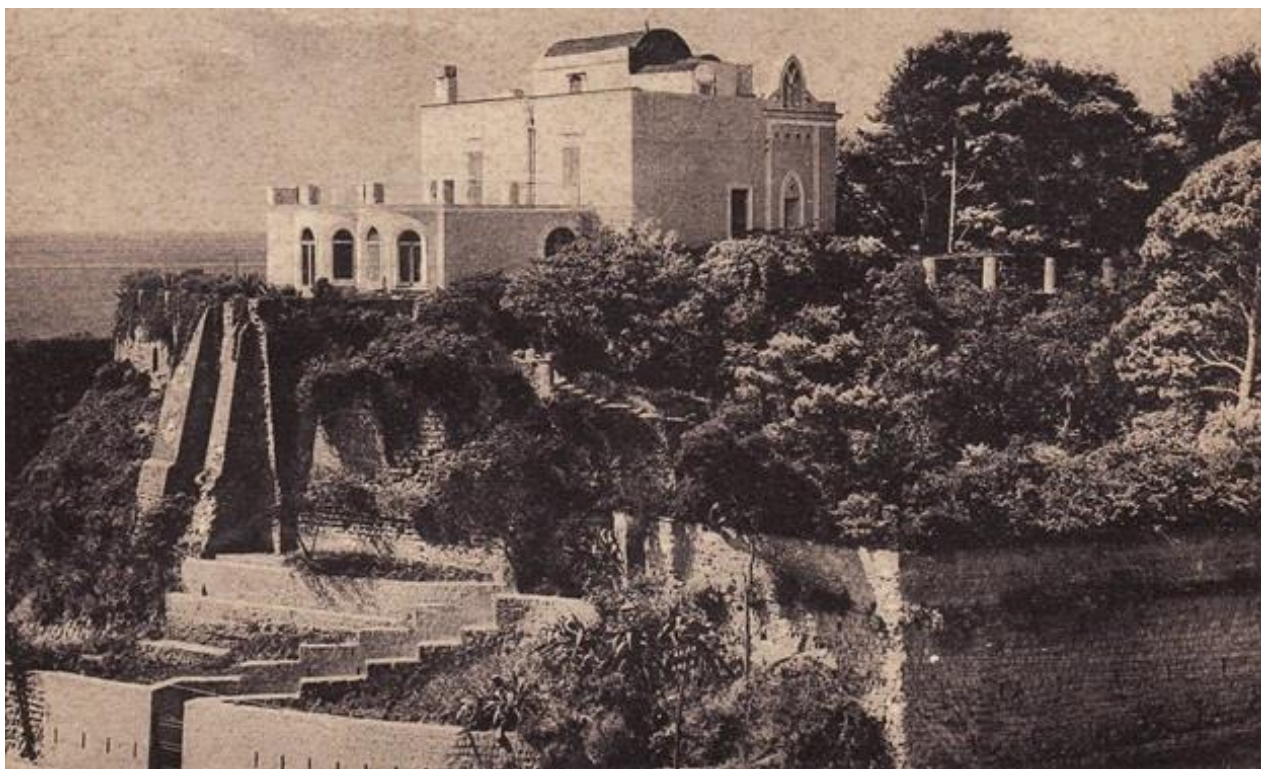
Sulla via di colui che da settentrione a mezzogiorno transita la via Comunale che appellasi quella Cavone o Capitello di Posilipo che conduce alla Marina della Gajola e poco presso la Marina medesima si rinviene un fabbricato preceduto da uno spiazzetto [...] Proseguendo a discendere la cennata stradetta comunale, e svoltando sulla destra si giunge su di un ponte di fabbrica che cavalca il canale a burrone che raccoglie le acque provenienti dai superiori torrenti<sup>3</sup>,

e dell'edilizia rustica locale di scarso valore e in cattivo stato conservativo, come nel caso del basso e della camera superiore, oggetto del contenzioso «tiene vano difeso da mediocre chiusura a due pezzi [...] il pavimento è di cattivo lastricato, la covertura è a volta a gavetta [...] mercè una scaletta [...] a lumaca si ascende nella superiore stanza»<sup>4</sup>. Una descrizione, quest'ultima, in linea con il giudizio espresso da Alvino in merito alle strutture rustiche, ben diverse dai casini di delizie, definite *meschine casucce* [Alvino 1845, 107].

Dalla pianta della perizia, nonostante l'essenzialità del disegno, si percepisce il maggiore isolamento di villa Bechi, rispetto alla via di Posillipo, collegata ad «una stradetta serpeggiante»<sup>5</sup> e l'originario perimetro dell'edificio prima degli interventi realizzati, verso la fine del XIX secolo, da Norman Douglas, il quale, acquista la villa nel 1896.

Nell'opera *Biglietti da visita: un viaggio autobiografico* (1933), lo scrittore scozzese riporta una serie di interventi di risistemazione «Costruii una terrazza tutt'intorno alla casa [...] guardando il giardinetto che ero riuscito a fare con un robusto muro di sostegno [...] Quel posto prima era uno sprofondo: io lo feci riempire» [Douglas 1983, 332-333].





*Fig. 7: Villa Bechi, prima metà XX secolo (collezione privata).*



*Fig. 8: Villa Bechi (Günther 1913).*

MATTEO BORRIELLO

Interventi, questi, che trovano riscontro nell'iconografia della prima metà del XX secolo in cui è chiaramente visibile il muro di contenimento del giardino. L'autore fornisce un'ulteriore contributo in merito all'aspetto e alla disposizione di alcuni ambienti interni da esso modificati, «Le dieci o dodici stanze della casa erano ammobiliate [...] La biblioteca era sull'attico [...] e dai suoi due balconi si godeva un panorama fra i più belli [...] C'erano state tre camere, lassù; io le riunii in una sola, di forma piacevolmente irregolare, con i soffitti a volta» [Douglas 1983, 336-337]. La descrizione viene riportata dall'autore in merito ad un contenzioso legale con il vicino proprietario dell'isolotto della Gaiola Nelson Foley (nell'opera identificato con lo pseudonimo di Nathaniel Filson), il quale, poco dopo, acquistò la villa. Tali brani, insieme all'iconografia coeva, contribuiscono ad influenzare la percezione di isolamento della casina, un aspetto, questo, ricercato in tutte le dimore del luogo.

Altro esempio che consente di registrare l'immagine della Gaiola e lo stato conservativo della villa, è fornito dall'opera di Robert Theodor Günther, *Pausilypon. The Imperial villa near Naples* (1913), nel quale, l'autore realizza degli allegati fotografici nei quali la villa appare quasi come un elemento di contorno, in uno stato quasi subalterno rispetto alla componente archeologica.

## Conclusioni

Il paesaggio della Gaiola non ha subito particolari mutamenti nel corso del tempo, la stessa villa Bechi, dopo gli interventi sopra citati, è rimasta fedele all'immagine trasmessa dai *media* all'inizio del XX secolo. Le poche trasformazioni sono riscontrabili grazie al confronto della pianta ostensiva della perizia con l'immagine contemporanea del territorio: un aumento dell'edilizia residenziale negli antichi fondi rustici di Melina e di Marotta, la scomparsa del vicino ruscello, oggi, probabilmente, ridotto ad uno scolo semiinterrato e la drastica riduzione della spiaggia. Tali cambiamenti non hanno inficiato nella percezione della villa, la quale, circondata da terrazze e giardini rustici, rientra pienamente in quell'insieme di casine di delizie sorte lungo la collina.

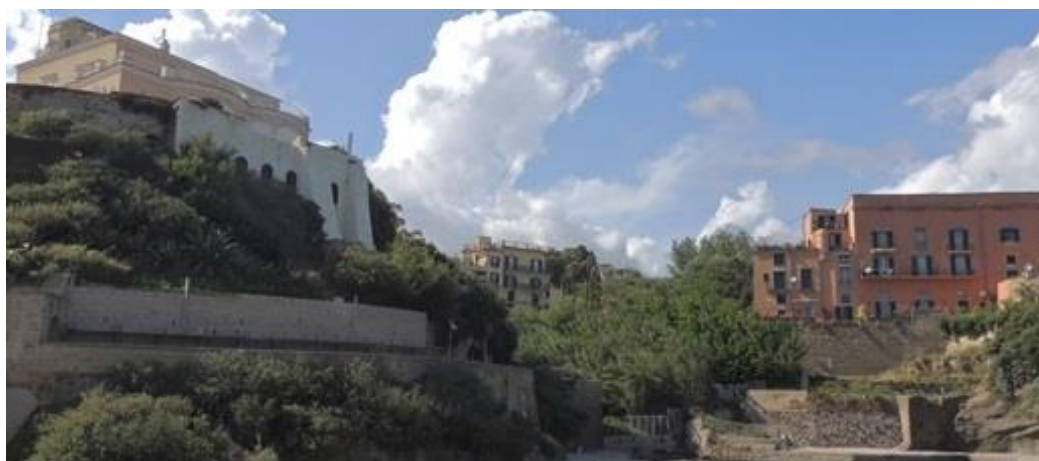
All'interno del vasto corpus iconografico realizzato nei secoli e che ha saldamente legato il paesaggio della Gaiola al tema dell'antico e del pittoresco, si inseriscono i *media* analizzati nel presente lavoro.

Tali documenti, seppur in parte connessi ad interessi specialistici, veicolano un'immagine della Gaiola che si distacca dal tradizionale *topos* dello "scoglio virgiliano", ponendo l'attenzione su alcune rilevanze architettoniche che non hanno goduto di una particolare fortuna critica. La villa, oltre ad essere citata dalle fonti per l'importanza dei suoi inquilini e per gli eventi di cronaca ad essa collegati, sembra rimanere esclusa da analisi specialistiche, forse, per l'estrema semplicità della struttura la quale non rimanda ad un particolare stile architettonico rispetto, invece, alle vicine residenze. Si auspica, dunque, una futura e più attenta riflessione su di una struttura che, fusa perfettamente all'ambiente circostante, contribuisce ad arricchirne la lettura e la percezione del territorio ad essa legato.





*Fig. 9: Villa Ambrosio (già villa Bechi), 2016.*



*Fig. 10: La Gaiola (2016).*

## **Bibliografia**

- ALVINO, F. (1845). *Il Regno di Napoli e Sicilia. La Collina di Posillipo, con disegni eseguiti dal vero ed incisi dall'artista Achille Giganti*. Napoli: Tipografia di Giuseppe Colavita.
- BORRIELLO, M. (2016). *Periodici e riviste degli ingegneri/architetti nel XIX secolo*. In *Cultura Innovazione e Ricerca: MITO\_UNISOB. Un progetto per la fruizione del patrimonio librario e iconografico di Ateneo*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*. Napoli: Electa Napoli.
- CASTRONUOVO, S. (2000). *Posillipo imperiale. La villa di Vedio Pollione e poi in Augusto, l'isola della Gaiola – la "Grotta di Seiano"*. Napoli: Altrastampa.
- CELANO, C. (1692). *Delle notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri*, giornata IX. Napoli: Stamperia di Giacomo Raillard.

MATTEO BORRIELLO

- CIRILLO, O. (2008). *Illuminare le Coste: i fari del Golfo di Napoli nel XIX secolo*. In *Storia dell'Ingegneria, Atti del II Convegno Nazionale*, a cura di D'AGOSTINO, S. Napoli: Cuzzolin.
- D'AMATO, G. (2004). *Grandi e piccole storie sulla Gaiola*. In *Architettura e territorio nell'Italia meridionale, scritti in onore di Giancarlo Alisio*, a cura di PESSOLANO, M.R. e BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli.
- DE FUSCO, R. (1962). *Gli antichi villaggi di Posillipo*. In «Napoli Nobilissima», vol. II.
- DE FUSCO, R. (1988). *Posillipo*. Napoli: Electa Napoli.
- DE MATTIA, F., DE NEGRI, F. (2008). *Un ingegnere all'opera nel Grande Archivio di Napoli (1835-1864): Ercole Lauria*. In *Storia dell'Ingegneria, Atti del II Convegno Nazionale*, a cura di D'AGOSTINO, S. Napoli: Cuzzolin.
- DE SETA, C. (1984). *La città nella storia d'Italia. I casali di Napoli*. Roma-Bari: Laterza.
- DE SETA, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA, C. (2004). *Napoli*, Roma-Bari: Laterza.
- DEL PEZZO, N. (1892). *I casali di Napoli*. In «Napoli Nobilissima».
- DI FALCO, B. (1535). *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto*, ristampa (1972) a cura di MORISANI, O. Napoli: Libreria Scientifica Editrice.
- DIANA, A. (1999). *Pausilypon e dintorni: Fatti, misfatti, personaggi e leggende*. Napoli: Luciano Editori.
- DOUGLAS, N. (1983). *Biglietti da visita. Un viaggio autobiografico*. Milano: Adelphi.
- FLORIO, G. (1877). *Necrologie, Onoranze a Lauria*. In «Atti del Collegio degli Ingegneri e Architetti in Napoli», f. IV, Napoli: Cav. G. De Angelis e Figlio Tipografi di A. M. il Re d'Italia.
- GISON, V. (1998). *Posillipo nell'Ottocento: architettura dell'eclettismo a Napoli*. Napoli: Clean.
- GÜNTHER, R.T. (1913). *Pausilypon. The Imperial villa near Naples, with a description of the submerged foreshore and with observations on the tomb of Virgil and on other roman antiquities on Posillipo*. Oxford: printed by Horace Hart for the author at the University press.
- LANCELLOTTI, L. (2006). *Passeggiata da Mergellina a Posillipo ed agli scavi di Coroglio*. Napoli: Grimaldi & Co.
- MALANGONE, M. (2006). *Architettura e urbanistica dell'età di Murat. Napoli e le province del regno*. Napoli: Electa Napoli.
- ROSSI, P. (1997). *Il Neorinascimento e l'Eclettismo: architettura e architetti*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di ALISIO, G.C. Napoli: Electa Napoli.
- ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.
- SASSO, C.N. (1838). *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, vol. II. Napoli: Tipografia di Federico Vitale.
- SOGLIANO, A. (1903). *Il perché del nome locale "Gaiola"*. In «Napoli Nobilissima», vol. XII.
- STRAZZULLO, F. (1968). *Edilizia e Urbanistica a Napoli dal „500 al „700*. Napoli: Arturo Berisio Editore.
- STRAZZULLO, F. (1990). *Aria di Posillipo*. Napoli: Arte Tipografica.
- VENDITTI, A. (1961). *Architettura neoclassica a Napoli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- VIGGIANI, D. (1989). *I tempi di Posillipo, dalle ville romane ai casini di delizie*. Napoli: Electa Napoli.
- VILLARI, S. (1997). *Le trasformazioni del decennio francese (1806-1815)*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di ALISIO, G.C. Napoli: Electa Napoli.

## Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-bechi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-bechi_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultato 12/5/2016).

## Note

- <sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Corte di Appello di Napoli, civile, Perizie*, busta 54, f. 395, p. 2.
- <sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Ministero dei Lavori Pubblici*, Registro n. 66, p. 142.
- <sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Corte di Appello*, cit., pp. 14-15.
- <sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 15.

*Dal „Real Passeggio“ di Chiaia al waterfront contemporaneo.  
 Memorie e immagini per un recupero dell'identità urbana del sito di Mergellina  
 From the 'Real Passeggio' of Chiaia to the contemporary waterfront.  
 Memories and images for a recovery of urban identity of the Mergellina site*

**VIVIANA DEL NAJA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Naples has been “a metropolis already when no other Italian city could become so great”; anyway it was a “sui generis” city, enlarging itself through “consumptions” and “luxury”, without a proper urban and productive organization. Ruffo, following an unfinished transformation process of Naples into an “open city” during the reign of Carlo di Borbone, in 1789 proposes to reconsider Naples city planning by including large tree-lined boulevards spaced out by wide squares and enriched by parks, fountains, gardens and walking areas. He of course couldn't forget to promote Chiaia area by rearranging the coast, between 1778 and 1780, that, based on the Carlo Vanvitelli's project, created a wonderful park on the sea, called the “royal walk”. This park was born with the aim to allow the royal walking; it was not only a place dedicated to culture, art and music, but above all it was directly linked to the sea and to the Gulf landscape. But nowadays we perceived a “closing” attitude, after a social, political and physical change of the location; we could consider the Neapolitan waterfront as a “under glass postcard” that it unable to be fully alive, wherethe sea-city relationship is not real, as well as its identity, and the Villa looks like a “filter” between the driveway and the pedestrian area. The piece Sutures by G. White and C. Valente is impressive, it brings the fracture's feeling between the two symbolic elements of our Waterfront, while trying to patch it up, recover and valorize it through artistic shows and not only; current pictures of the place quietly showdiscomfort of people who are nowadays able not to live our sea, but just looking it, almost as if they would like to recover the memory of sea identity, when it was the “royal walk”.*

*The place is the mirror of composition social changing of its visitors and, as Panzini says in the work For the people's pleasures (Zanichelli, 1999): “The patronage's analysis provides an eloquent reading key to understand the public garden evolution”, and all that surrounds it.*

### **Parole chiave**

Costa occidentale di Napoli, identità urbana, iconografia storica, recupero urbano  
 Neapolitan western coast, urban identity, historic iconography, urban recovery

### **Introduzione**

L'“iconografia storica del lungomare occidentale di Napoli ci induce a una riflessione sulla permanenza dell'identità di quella parte della città e sulle potenzialità legate a un graduale recupero della memoria dei luoghi e del secolare rapporto del litorale di Chiaia con la costa e con il paesaggio del golfo più famoso al mondo. I monumenti e le ville di Chiaia e di Posillipo, le aree archeologiche e naturalistiche che caratterizzano il lungomare occidentale di Napoli fanno parte oggi di una *borderline* che, insieme con il tratto orientale

del litorale, sembra non connettersi al resto della città, quasi da restare nell'ombra per gli stessi cittadini abituati a vedere il mare, ma non a viverlo per mancanza di attività e servizi adeguati, ma soprattutto di un rapporto diretto, negato ormai da oltre un secolo. In particolare, quelle che un tempo furono la spiaggia di Chiaia, con le sue attività marinare, e la Villa Reale con il suo affaccio diretto sul mare sembrano dimenticate, nonostante la ricchezza del patrimonio iconografico disponibile per avviare un corretto recupero. Causa di tutto ciò è la mancanza di una progettualità generale, che tenda alla valorizzazione del patrimonio paesaggistico urbano attraverso un adeguato sfruttamento delle potenzialità culturali e turistiche di una parte significativa del centro storico, rientrante da vent'anni nella lista dei siti Unesco.

Porsi dall'altro lato della linea, guardando la città dal golfo sarebbe oggi necessario per riscoprire i valori che il mare offre, in quanto elemento in grado di collegare, connettere, comunicare, ripristinare e valorizzare tutto ciò che oggi è visto e ammirato ma non vissuto e conosciuto per la sua storia e i suoi caratteri, che hanno fatto della città di Napoli una delle più belle al mondo; non a caso il susseguirsi di eventi, epoche e dinastie ha cambiato e caratterizzato la stratigrafia urbana, fino ad arrivare all'attuale quasi totale negazione del lungomare alla città.

## 1. L'identità storica e la memoria dei luoghi

Cresciuta su sé stessa, ben oltre i limiti murari e territoriali sanciti dalle prammatiche sanzioni nell'età del vicereame spagnolo, Napoli è stata metropoli già in un'epoca in cui nessun'altra città italiana lo era, sia pure una metropoli „sui generis“, ingigantitasi sul consumo e sul lusso, in assenza di un'adeguata strutturazione urbana e come di una conveniente logica produttiva.

La capitale del Mezzogiorno costituiva ancora nel XVIII secolo la terza città d'Europa per entità demografica, dopo Parigi e Londra. A quell'epoca il litorale di Chiaia ospitò, tra il 1778 e il 1780, il "Real Passeggio" su disegno di Carlo Vanvitelli, uno splendido giardino alla francese sul mare allestito dal giardiniere di corte Felice Abbate con cinque viali paralleli di alberi e *grillages*, e segnato all'ingresso da due padiglioni gemelli di gusto neoclassico. Nonostante il carattere „esclusivo“ dell'impianto, recintato da una cancellata, il rapporto diretto della Villa con la spiaggia e con il mare era assicurato da una gradinata che ne contornava il fronte verso il golfo, con la possibilità per tutti di godere della veduta della baia.

Ma già a quell'epoca, come dimostrano le idee di Giovanni Carafa duca di Noja e di Vincenzo Ruffo, appariva evidente l'esigenza di una ristrutturazione urbanistica atta a garantire il rapido fluire dei traffici e ad acquisire nuove aree di espansione. Tutto ciò fu avviato prima dai napoleonici, poi dai Borbone, in particolare da Ferdinando II, ponendosi le basi per la destinazione dell'area orientale alle attività industriali e alle abitazioni operaie, e di quella occidentale al terziario e alle residenze borghesi: in tale contesto, il sovrano comprese le potenzialità paesaggistiche di Chiaia sin dall'apertura del corso Maria Teresa (oggi Vittorio Emanuele), regolando ogni edificazione sulla base di precise norme di tutela delle vedute verso il golfo, le prime approvate in Italia.

Ma sul finire dell'Ottocento, in anni apparentemente evasivi allietati dalla musica dei *café chantants* nell'area di Toledo e dalla fervida vita sociale nella Villa di Chiaia, verrà portato a compimento anche in questi luoghi quel desiderio di ampliamento della città che finirà per modificare radicalmente la fisionomia storica del lungomare occidentale con la creazione





Fig. 1: G. Van Wittel, *Il litorale di Chiaia verso Mergellina*, 1700 ca. Firenze, Palazzo Pitti (All'ombra del Vesuvio 1990).



Fig. 2: C.-J. Vernet, *Napoli da Mergellina*, 1746. Alhwick, Coll. Duca di Northumberland (de Seta 1997).

della nuova arteria litoranea, ponendosi le basi per una trasformazione del sito a tutt'oggi determinante. Uno dei perni nodali dell'espansione ottocentesca sarà, oltre all'apertura di via Caracciolo, con la definitiva frattura tra il giardino e la spiaggia, proprio l'urbanizzazione intensiva della zona a ridosso della Riviera, rimasta fino ad allora un ambito residenziale suburbano scarsamente edificato e ricco di splendide ville e giardini, con la nascita del nuovo quartiere borghese intorno a piazza Amedeo e a via dei Mille. Proveremo allora ad analizzare, sulla base delle fonti documentarie e cartografiche, la trasformazione otto-novecentesca della parte estrema dell'asse litoraneo verso ovest, ossia il polo di Mergellina, decisamente significativo per avviare un recupero sistematico della memoria dei luoghi e saggiarne le potenzialità di ricucitura con l'intera linea fino a Castel dell'Ovo.



Fig. 3: S.F. Ščedrin, *Lungomare Mergellina a Napoli*, 1827 (de Seta 1997).

Significative appaiono, in particolare, le raffigurazioni del litorale di Mergellina eseguite nella prima metà del Settecento da van Wittel e da Vernet, fino a quella ottocentesca di Ščedrin (1827), in cui è evidente il rapporto diretto tra la collina, il borgo di pescatori e la spiaggia, con i poli emergenti della residenza del poeta Sannazaro e la chiesa di S. Maria del Parto.

Una situazione destinata a restare immutata ancora fino al 1840, quando la strada fu ampliata innanzi alla chiesa di S. Maria del Parto e collegata al nuovo asse costiero di Posillipo, arteria voluta da Murat per un'apertura della capitale verso Bagnoli e i Campi Flegrei. Nella mappa catastale di fine Ottocento si nota l'avvenuto ampliamento, nonché il porticciolo realizzato dopo il 1880 per i pescatori allontanati dalla spiaggia in seguito all'apertura di via Caracciolo: il bacino fu dotato di moli e di ampie battigie per il ricovero delle imbarcazioni. Così quando, nel 1883, furono eseguite nell'ambito della concessione Du Mesnil le opere per la colmata in mare innanzi alla Villa e la costruzione del nuovo asse di via Caracciolo, questa parte estrema del litorale risultò integrata nel progetto, sebbene si venisse a perdere per sempre l'affaccio diretto del giardino pubblico sulla spiaggia.

Di notevole interesse risulta l'aggiornamento del rilievo catastale, eseguito a matita in epoca fascista, con la nuova linea della banchina a valle di Posillipo, realizzata tra il 1928 ed il '30 insieme con la rotonda (oggi largo Sermoneta) che ospiterà nel '39 l'antica fontana del Sebeto: una struttura marmorea seicentesca che raffigura la personificazione dell'antico fiume che bagnava Napoli, le cui tracce sono ormai visibili solo per pochi metri presso il ponte della Maddalena. Costruita per volere del viceré Emanuele Zunicay Fonseca conte di Monterey nel 1635 su progetto di Cosimo Fanzago e realizzata dal figlio Carlo Fanzago, la fontana si erge in largo Sermoneta dal 1939, ma in origine era situata nell'via Gusmana, attualmente via Cesario Console, nei pressi della chiesa di S. Lucia, accostata al muraglione della discesa del Gigante.



Da qui inizia il lungo peregrinare della fontana, che ha vagato proprio come il fiume a cui è dedicata. Nel 1899, dalla via Gusmana, per consentire l'espansione del rione S. Lucia, viene spostata, poi smontata e isolata dal 1900 al 1938 nei Depositi Comunali della città e solo nel 1939 le viene resa giustizia, riasssemblata e posta nel luogo in cui tutt'ora giace ai piedi della collina di Posillipo. Tra i tesori artistici di Mergellina non ancora adeguatamente valorizzati è la citata chiesa di Santa Maria del Parto, legata alla vita e all'opera di Jacopo Sannazaro, il grande umanista, animatore culturale dell'accademia pontaniana e autore della celebre *Arcadia* e del *De Partu Virginis*, da cui il nome della chiesa. L'edificio apparteneva infatti al poeta, che lo fece costruire su un terreno donatogli dal re Federico d'Aragona; nella stessa chiesa è anche la sua tomba, vero capolavoro del tardo manierismo napoletano.



Fig. 4: Progetto del nuovo Rione Sannazaro-Posillipo, 1925-30 (Le Opere del Regime).

Fig. 5: Napoli, Agenzia del Territorio. Impianto del Catasto Terreni, 1895-1905 (Alisio-Buccaro 1999).

Fig. 6: Sovrapposizione della tavola catastale alla situazione attuale (Alisio-Buccaro 1999).

Il progetto iniziale prevedeva due chiese, l'una inferiore scavata nel tufo e dedicata alla Madonna del Parto, l'altra superiore dedicata ai santi dei quali portava il nome: Giacomo (Jacopo) e Nazario. La prima chiesa venne terminata nel 1525, la seconda restò incompiuta sia per l'epidemia di peste che afflisse la città sia per gli eventi bellici tra la Francia e la Spagna che costrinsero il Sannazaro a lasciare Napoli; ritornato nel 1529, egli donò la prima chiesa e le proprietà circostanti ai Padri Servi di Maria, con l'impegno di completare la seconda chiesa e di erigervi il proprio monumento funebre.

Quando Sannazaro morì il 24 aprile del 1530, la chiesa, per sua volontà, fu donata con la restante dei suoi possedimenti e della cappella funeraria, in corso di costruzione, ai frati dei Servi di Santa Maria e fu dedicata alla Vergine del Parto. Durante il decennio francese (1806-1815) vennero soppressi tutti gli ordini religiosi, sorte che subì anche il convento dei Padri, mentre le case ubicate sotto la chiesa divennero di proprietà del famoso impresario musicale Domenico Barbaja, che ospitò per un lungo periodo Gioacchino Rossini e solo nel 1971 ritornò ai Padri.

VIVIANA DEL NAJA

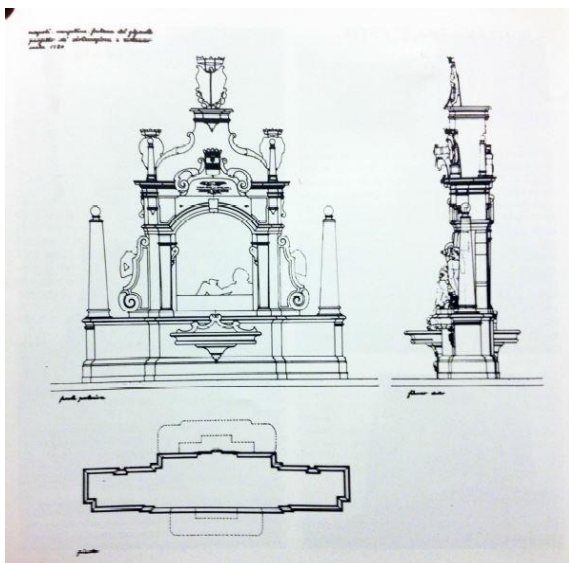


Fig. 7: Fontana del Sebeto: disegno tecnico.



Fig.8:La Fontana del Sebeto vista da largo Sermoneta.



Fig. 9: Santa Maria del Parto: foto, vista dalla strada.



Fig. 10: Santa Maria del Parto: foto, vista interna.

Col passare degli anni, però, la chiesa restò abbandonata; fu valorizzata, invece, la cappella del poeta, che venne ampliata, trasformata in chiesa (l'attuale edificio) e dedicata anch'essa alla Vergine del Parto come la chiesa inferiore.

Il polo monumentale costituisce tuttora un riferimento storico e sociale molto forte, oltre che un termine visivo fondamentale nel contesto del paesaggio della collina di Posillipo e del panorama urbano napoletano.





Fig. 11: Bianco-Valente,  
*Linea di costa*, 2011,  
*Backstage*.

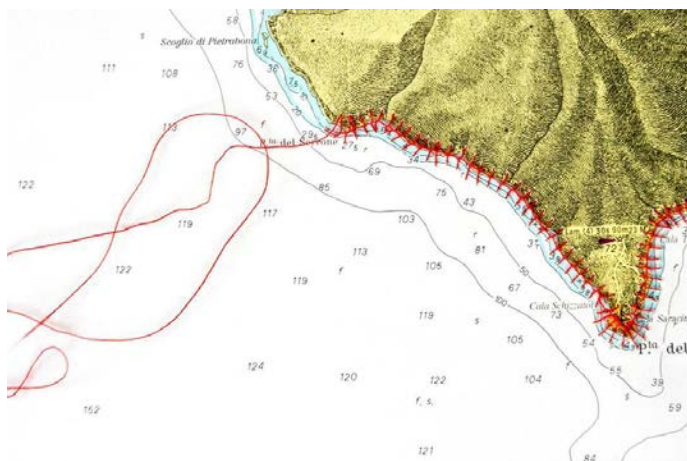


Fig. 12: *Suture*, G. Bianco e P. Valente.

## 2. Il recupero dell'immagine storica di Mergellina nel contesto del litorale occidentale

Ogni cittadino di questa città, e non solo, porta nel cuore una visione della costa di Napoli, con i suoi tesori che fanno da sfondo e da cornice dell'elemento caratterizzante il Golfo: il mare. Il litorale occidentale offre tuttora uno dei panorami più famosi al mondo: in tale contesto, il *Real Passeggio* continua la sua missione, ma lungo il margine di un'assoluta distesa di asfalto, che non dà modo di vivere il mare come si faceva un tempo, ma solo di guardarlo a distanza.

La storia, come sempre, dovrebbe insegnare o, quanto meno, far capire il valore di una zona di alto interesse storico-culturale, ricca di tesori da preservare e valorizzare: nel largo Sermoneta, ad esempio, la descritta fontana del Sebeto incornicia il mare, ma si perde nel contesto di una strada a scorrimento veloce che non consente al turista neppure di fermarsi un istante a guardare il monumento e il luogo mitico in cui si trova; a poca distanza dal largo, ugualmente la chiesa di Santa Maria del Parto, nascosta alle spalle di un edificio privato, è visitabile nelle sue parti più antiche solo con il consenso dei Padri che la gestiscono.

Tutto questo nel contesto di un *waterfront* che risulta oggi di fatto fruibile solo a partire da piazza Vittoria, ammirato da tutti ma non vissuto come era fino a poco più di un secolo fa. Non sono mancati artisti che, in questi anni, attraverso le loro opere hanno voluto riproporre e rendere fisico quel sentimento di frattura e l'esigenza del cittadino di vivere il proprio mare e restituire alla fascia costiera il suo alto valore storico, solo apparentemente perduto.

Bisognerebbe infatti recuperare quel rapporto insieme con l'immagine insuperabile del paesaggio costiero di Chiaia che l'iconografia storica ci restituisce, i suoi valori più genuini e profondi all'origine dell'identità culturale di una parte di città ancora incapace di farsi vivere appieno. Sarebbe ovviamente necessario non circoscrivere tale programma alla sola area del lungomare, ma estenderlo e „metterlo a sistema” in un programma urbanistico generale, cercando di individuare un sistema di interventi non convenzionali che possano fare del litorale un attrattore flessibile, aperto, strutturato per livelli e in costante divenire,

VIVIANA DEL NAJA

capace di plasmarsi sulla base di sollecitazioni esterne di carattere socio-culturale ed economico assorbendone contrasti, complessità e diversità; insomma reinterpretare su scala adeguata il rapporto tra città e mare, promuovendo la scelta di un progetto plurale e condiviso, accordando gli interessi, individuando i temi, gli argomenti e le criticità di maggior rilievo nella logica di un'architettura „partecipata“ che non si limiti a pur lodevoli azioni di pedonalizzazione.

## Conclusioni

L'utilizzo di strategie progettuali con interventi puntuali ad impatto zero, come ad esempio attraverso un approccio bioclimatico, lo studio dei parametri ambientali e un'informazione più ampia potrebbero oggi consentire di ripristinare i valori sin qui descritti.

Affidare tali strategie ad associazioni già legate al mare, ai fini di una condivisione degli spazi e dell'utilizzo del litorale con attività compatibili, sarebbe molto produttivo per ricucire l'integrità storica della linea di costa. Al riguardo, specie nel corso di questi ultimi anni, in varie occasioni sono state avanzate interessanti proposte per il *waterfront* occidentale, nate da diversi concorsi di idee e workshop, tutte tese a favorire appieno una valorizzazione del sito e a ricucire un legame di questo con i cittadini, che ambiscono a vivere il proprio mare quanto vivono la terra che esso lambisce.

## Bibliografia

- ALISIO, G.C. (a cura di) (1994). *Il passeggio di Chiaia. Immagini per la storia della Villa Comunale*. Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G.C., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città ed il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.
- BENEVOLO, L. (2006). *Storia della città*, vol. III. *La città moderna*. Roma-Bari: Laterza.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*. Napoli: Electa Napoli.
- DE SETA, C. (1997). *Napoli tra Rinascimento e Illuminismo*. Napoli: Electa Napoli.
- GALANTE, G.A. (1986). *Guida Sacra della città di Napoli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento* (1990). Napoli: Electa Napoli.
- SARDELLA, F. (1989). *Trenta fontane di Napoli, l'utile e l'effimero nell'arredo urbano*. Napoli: Tommaso Marotta.
- VISONE, M. (2012). *Il Real Passeggio di Chiaia nello sguardo dei viaggiatori tra Sette e Ottocento*. In *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di SABBATINO, P. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 349-360.

## Sitografia

<http://www.abitare.it/it/archivio/2011/11/22/esseresingolareplurale-bianco-e-valente> (consultato 22/5/2016)

## ***Piazza Pitti a Firenze. Esordi settecenteschi e definizione del rondò meridionale nell'iconografia e nella realizzazione delle varianti***

*Piazza Pitti in Florence. The eighteenth century beginnings and completion of the southern 'rondò' in the iconography and in the construction variants*

**PIETRO MATRACCHI, GABRIELE NANNETTI, ELENA SCOTTO**

Università degli Studi di Firenze

### **Abstract**

*The southern 'rondò' of Piazza Pitti, formed by the loggia, the guardhouse and the 'torrino', was built between 1764 and 1766 under the direction of Giuseppe Ruggieri. A large terrace in the shape of a circular arc was placed before the loggia; the head of the whole building was completed with existing buildings.*

*The iconography of the eighteenth and nineteenth century provides numerous depictions of the rondò and of the piazza, but these do not highlight a fundamental aspect. The intervention of Ruggieri in fact did not leave the design of the piazza unfinished, it was completed and the same design would have been replicated in the northern 'rondò'.*

*The piazza started by Ruggeri was later incorporated into the nineteenth-century design of Pasquale Poccianti, that was so dominant with his stand in large ashlar, that the memory of the previous solution was deleted.*

### **Parole chiave**

Piazza Pitti, Rondò delle Carrozze, Giuseppe Ruggieri, Pasquale Poccianti, Fasi di costruzione

Piazza Pitti, Rondò delle Carrozze, Giuseppe Ruggieri, Pasquale Poccianti, building phases

### **Introduzione**

Della vicenda dell'ala meridionale di piazza Pitti sono noti gli inizi legati tradizionalmente a Giuseppe Ruggieri, di cui recentemente sono stati pubblicati i progetti, e la conclusione ad opera di Poccianti, ma non si erano mai approfondite le reali vicende costruttive, gli effettivi apporti dei due artefici nel definire l'attuale assetto della piazza.

Quanto realizzato da Ruggieri nell'ala meridionale, detta rondò delle Carrozze, è stato determinante anche per l'edificazione dell'ala a settentrione, il rondò di Bacco, dove si è sostanzialmente riproposta la stessa soluzione.

Il periodo compreso fra il 1764 e il quarto decennio del XIX secolo, ovvero fra gli inizi e l'ultimazione dei lavori della piazza, ha determinato una iconografia emendativa, che contempla parti non realizzate, cancella aspetti ritenuti poco rilevanti o non appropriati, crea simmetrie non sussistenti. In altre parole, nelle rappresentazioni della piazza si inseriscono una serie di elementi di invenzione che creano non poche difficoltà interpretative, che si può contribuire a superare gettando nuova luce sul concreto apporto di Ruggieri e Poccianti nei lavori di realizzazione della piazza.



Fig. 1: Firenze, Piazza Pitti, vista del rondò delle Carrozze.

## 1. Il progetto di Giuseppe Ruggieri

Giuseppe Zocchi nella sua «*Veduta del Reale Palazzo de' Pitti. Abitazione de' Regnanti Sovrani*» (1744) illustra la situazione della piazza precedente all'inizio della costruzione delle due ali [Contini, Gori 2004, 27; Bevilacqua 2010, 12]: il lato destro è delimitato da edifici di modesta dimensione con anteposte delle tettoie, la parte opposta mostra un unico grande edificio, che si può identificare con l'ambiente chiamato lo *Stanzone*, e la porta centinata di accesso a Boboli, in prossimità della facciata del palazzo (fig. 2).

Da questo assetto prese avvio la progressiva definizione di piazza Pitti, messa in atto a partire dal sesto decennio del XVIII secolo, con il progetto di Giuseppe Ruggieri [Fara, 1976], oggi facente parte della raccolta *Piante di beni e ville di «Sua Altezza Reale di Toscana della città e porto di Livorno e della dominante di Firenze»* (fig. 3)<sup>1</sup>.

La nuova ala si attestava al lato meridionale di palazzo Pitti, dove, come mostra la sezione longitudinale del rondò medesimo, si avevano gli stessi caratteri della facciata sulla piazza: in un piccolo volume intercluso, posto al livello del piano primo del palazzo, si osserva infatti una porzione della testata sud preesistente all'addossamento, caratterizzata da un paramento e dall'arco di un fornice, entrambi a bugne con lavorazione aggettante e rustica (fig. 4).

Il progetto, consistente in una pianta, una sezione e un prospetto, mostra l'idea originaria del rondò: un corpo di fabbrica ortogonale al palazzo che si concludeva con un edificio preesistente riutilizzato; l'intero lato a meridione confinava con la proprietà Bonaccorsi Perini. Una pianta attribuita a Gaspare Maria Paoletti [Mignani 2003, 264-265], databile all'ultimo decennio del XVIII secolo, chiarisce che l'edificio di testa alla nuova ala era allineato all'adiacente palazzo Bonaccorsi Perini e fronteggiava Borgo di Palazzo, la strada che proseguiva via Guicciardini. Dai disegni di Ruggieri si evince che non erano stati previsti collegamenti e passaggi interni tra palazzo Pitti e la nuova ala in quanto gli ambienti del rondò erano esclusivamente di servizio, dedicati al corpo di guardia, il quale non avevamo motivo di essere connesso ai locali privati del palazzo né di correlarsi agli spazi dove si svolgeva la vita familiare dei suoi proprietari.





Fig. 2: Giuseppe Zocchi, Veduta del Reale Palazzo de' Pitti. Abitazione de' Regnanti Sovrani (Contini-Gori 2004).

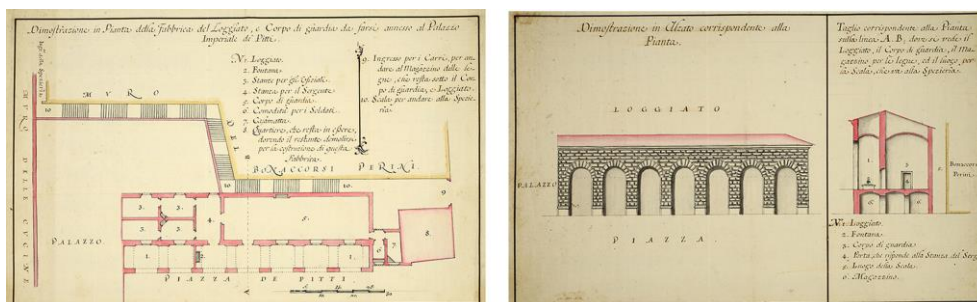


Fig. 3: G. Ruggieri, Pianta del nuovo loggiato, e corpo di guardia annesso al Palazzo de' Pitti e Fabbrica del loggiato a Palazzo Pitti (Archivio di Stato di Firenze, Mannelli-Galilei-Riccardi n. 315, cc. 22-23).



Fig. 4: Firenze, sezione longitudinale del rondò delle Carrozze (Scotto 2014).

La sezione longitudinale del rondò delle carrozze mostra anche che il seminterrato era molto ridotto rispetto al soprastante piano terra, in questa parte evidentemente si ha un banco di roccia molto superficiale e anche a livello del piano primo e del mezzanino, nel lato di Boboli, si osserva la presenza di un solo piccolo corridoio completamente isolato da ambienti e con ogni probabilità ricavato nella roccia [Matracchi 2015].

Secondo la pianta al livello della loggia redatta dal Ruggieri, il nuovo corpo di fabbrica era costituito da una loggia di sette campate che si apriva sulla piazza ed era suddivisa in due parti da una parete con una fontana; gli ambienti adiacenti comprendevano un grande spazio per il corpo di guardia, la stanza per il sergente e gli ambienti per gli ufficiali. A conclusione di questo edificio venivano riutilizzate delle preesistenze per i servizi dei soldati, una casamatta e si indicava l'ingombro di «un quartiere, che resta in essere, dovendo il restante demolirsi per la costruzione di questa fabbrica»; su tale lato era previsto l'ingresso per i carri con le forniture di legna da stoccare nel seminterrato. Dallo stesso accesso si giungeva a una lunga scala costituita da più rampe, posta fra la nuova ala e la proprietà Bonaccorsi Perini, che conduceva alla spezieria e alla zona delle cucine. Il disegno della sezione trasversale mostra i magazzini al seminterrato, la loggia e il vano del corpo di guardia, tutti coperti da volte. La nuova ala era dotata di un tetto a capanna, concluso sul solo lato della loggia, verso la piazza, di un cornicione a coronamento della fronte. Ruggieri limita il disegno del prospetto alla sola loggia, definendo la trama del bugnato, il cornicione in sommità, gli archi falcati e i basamenti lisci dei pilastri.

Nella sezione longitudinale del rondò, effettuata nel 2014, si può notare come ancora oggi gli spazi in origine adibiti a magazzino e corpo di guardia non siano connessi direttamente ai livelli adiacenti del palazzo.

## **2. I lavori di costruzione e le varianti**

I lavori di costruzione del Rondò meridionale sono attestati da un contratto del 20 settembre 1764 [Morandini 1960, 30]<sup>2</sup> stipulato con una squadra di scalpellini che assumevano il compito di realizzare il loggiato del corpo di guardia, secondo un «disegno e modello» di cui non si specificava la paternità; la direzione dei lavori era affidata all'ingegnere Giuseppe Ruggieri, secondo Cacialli anche progettista [Cacialli 1823], il ruolo di capo maestro a Filippo Billi. Erano tre le cave di provenienza della pietra forte, che in parte era «alla compera a proprie spese» degli assuntori dei lavori. Per i sette archi e gli otto pilastri della loggia si stabiliva ogni dettaglio esecutivo: i conci sarebbero dovuti essere modellati con la «forma fisata del disegno» e con filari corrispondenti «all'altezza delle bozze della facciata» di Palazzo Pitti; la lavorazione della pietra era prevista, nelle diverse parti, con «asciatura», oppure «liscia a pelle e picchiata»; mentre per assicurare la «collegazione e stabilità della fabbrica» si fissavano le dimensioni minime che avrebbero dovuto assumere i conci e la «ferratura delle spranghe» (le catene), avendo anche cura di porre in opera i conci per reciso e non per falda. Quest'ultima raccomandazione sembra dettata dai problemi di alterazione che fin da allora doveva manifestare il paramento di palazzo Pitti, dove si sfaldano i conci disposti con i piani di formazione dell'arenaria paralleli alla facciata.

Allo stesso modo dei conci, anche il coronamento della loggia, formato da cornicione e balaustri, doveva corrispondere ed essere «in tutto simile» a quello di palazzo Pitti. Il contratto stipulato con gli scalpellini implica che fosse già stata costruita la parte seminterrata del rondò su cui il loggiato sarebbe stato innalzato; mentre poteva essere anteriore o coeva

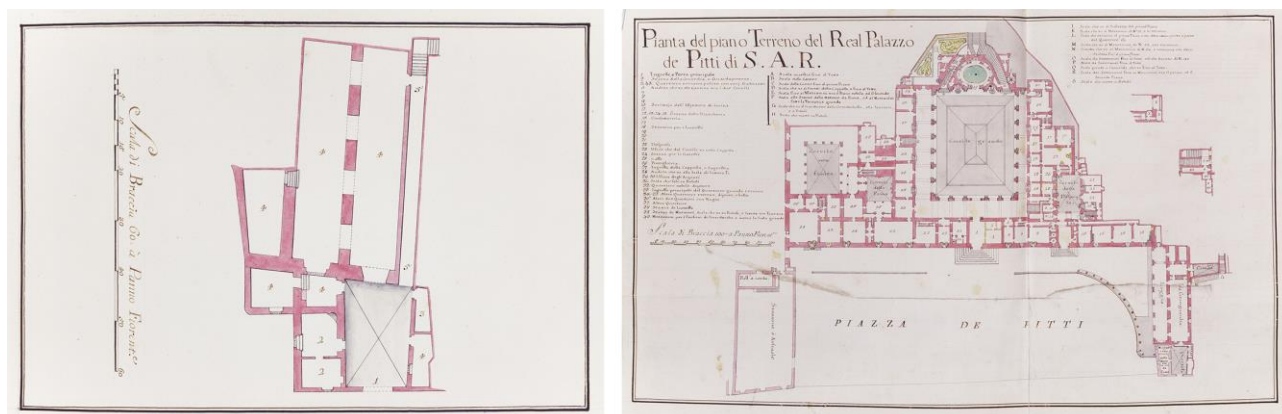


Fig. 5. Anonimo, *Pianta del piano seminterrato del nuovo rondò e Pianta del piano terreno del Real Palazzo de' Pitti di Sua Altezza Reale* (Archivio Centrale di Stato di Praga, Archivio famiglia Asburgo Lorena, Cabreo B.A. 54, cc. 3-4).

la realizzazione degli adiacenti ambienti del corpo di guardia, ai quali la loggia si addossava.

Gli stessi scalpellini, «Francesco Sandrini e compagni», fra il 21 ottobre 1765 e il 14 aprile 1766 realizzano nella nuova loggia «usci di soglia e leghe per la collegamento della volta del Gabinetto Tondo», testimoniando così che in questo periodo si era alle prese con la costruzione del torrino della loggia<sup>3</sup>, che si antepone al Gabinetto Ovale, posto nella testata sud del palazzo. Altri lavori compiuti fra il 20 aprile e il 18 maggio 1765 riguardano il mezzanino sopra la loggia<sup>4</sup>.

I pagamenti a favore del legnaiolo Liborio Bracci documentano, fra il 31 marzo e il 6 giugno 1766, centine per ambienti di servizio del corpo di guardia e per il Gabinetto Tondo<sup>5</sup>.

Tutto ciò testimonia che il Rondò meridionale – formato da loggia, corpo di guardia e torrino – nelle parti murarie fosse stato portato a termine nel periodo compreso fra il 20 settembre 1764, la data del contratto degli scalpellini, e l'ottobre del 1765; mentre le opere pittoriche eseguite sempre con la sorveglianza del Ruggieri nelle prime due settimane del giugno 1766<sup>6</sup>, riguardanti la volta e le catene della loggia, gli intradossi degli archi, le facciate, il paramento in pietra forte fino al cornicione di coronamento, sanciscono perlopiù l'ultimazione dei lavori. Le prime rappresentazioni dell'esito dei lavori ad oggi note sono i disegni del cabreo «*Palazzo Pitti, Boboli e loro attenenze*» (1775 ca.) [Mignani 2003; Contini, Gori 2004], conservato presso l'Archivio di Stato di Praga, oltre la pianta redatta da Bernardo Fallani di Palazzo Pitti (1774) [Zangheri 1991] e una pianta attribuita a Gaspare Maria Paoletti e databile al 1792 [Mignani 2003].

Il confronto fra tali disegni (fig. 5), il progetto di Ruggieri e il rilievo dell'attuale rondò delle Carrozze (fig. 6) mette in luce le notevoli varianti attuate, oltre a rilevanti aspetti non affrontati nei disegni di progetto noti. Le piante al livello della loggia mostrano che la differenza di larghezza fra corpo di guardia e loggia fu sensibilmente ridimensionata; si rinunciò inoltre a suddividere quest'ultima in due parti per ottenere un loggiato continuo, con la sola campata adiacente al palazzo delineata da pilastri interni; il grande ambiente del corpo di guardia fu esteso riducendo lo spazio destinato alle stanze degli ufficiali.



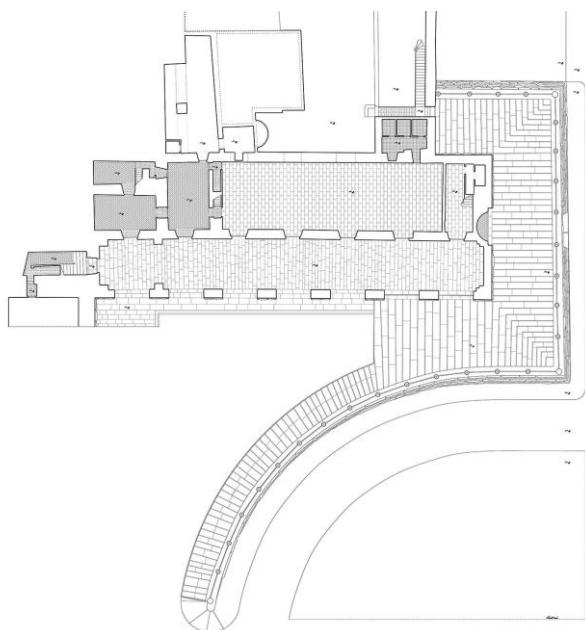


Fig. 6. Firenze, pianta a livello della loggia del rondò delle Carrozze (Scotto 2014).

Nei disegni della seconda metà del Settecento è possibile apprezzare la sistemazione dell'edificio preesistente di testa, adibito ad ambienti di servizio dei soldati e «magazzino delle materie di fuoco» (fig. 5).

La pianta del seminterrato del cabreo di Praga (fig. 5) mostra due ambienti sul lato della piazza che si addossano in parte sul nuovo edificio e in parte su quello riutilizzato. Si tratta di ambienti posti al di sotto della parte più stretta della terrazza rappresentata, nei rilievi settecenteschi, con una forma ad arco di cerchio. Di tali ambienti, facilmente individuabili nel rilievo dell'attuale seminterrato (fig. 7), oggi si possono osservare i due lati originariamente esterni che senza soluzione di continuità proseguivano delineando l'andamento semicircolare della terrazza verso la parte centrale della facciata del palazzo. Questa parete continua è caratterizzata da filari in pietra



Fig 7. Firenze, pianta del livello seminterrato del rondò delle Carrozze; Sono campiti il nucleo riconducibile a G. Ruggieri (in rosso) e il successivo intervento di P. Poccianti (in verde) (Scotto 2014).



forte lavorati finemente a gradina, a finitura molto allisciata e con nastrino di bordo. I filari posti più in basso sono evidenziati da piccole riseghe e sopra questa sorta di zoccolo, la muratura proseguiva fino a raggiungere il livello della terrazza.

Oggi quasi alla sommità della parete originariamente a vista insiste una volta a botte che copre il corridoio di collegamento fra i seminterrati del rondò meridionale e quelli di palazzo Pitti, delimitato all'esterno dal muro a conci megalitici aggiunto in un secondo tempo, che funge da imponente basamento dell'intero rondò (fig. 7).

Nella pianta del seminterrato del cabreo, nel vano maggiore, è rappresentata una parete longitudinale costruita all'interno di un unico vano voltato; si è creato così un passaggio per le cucine e le spezierie che nel progetto era previsto interamente all'esterno. Informazioni altrettanto significative si traggono dalle sezioni messe a confronto.

Sopra la loggia e gli adiacenti vani del corpo di guardia, riducendone l'altezza interna prevista nel progetto, è stato ricavato un mezzanino. Ancora sopra, si rinunciò alla soluzione del tetto a due falde per eseguire una terrazza con il torrino, dove si era ricavato il Gabinetto Rotondo, collegato al Gabinetto Ovale, entrambi appartenenti all'appartamento privato di Maria Luisa di Borbone, consorte del granduca Pietro Leopoldo. Tutto ciò attesta che il rondò delle Carrozze, a seguito dei lavori del Ruggieri, aveva una configurazione conclusa, costituita dalla loggia, il corpo di guardia, la soprastante terrazza con il torrino, gli edifici di testa riutilizzati, la terrazza della piazza delimitata da una parete ad arco di cerchio con paramento di conci di pietra forte con la superficie finemente lavorata.

### 3. L'iconografia della piazza prima dell'intervento di Pasquale Poccianti

Quanto accertato circa l'intervento di Giuseppe Ruggieri getta nuova luce su alcuni successivi disegni e proposte di sistemazione della piazza.

In un disegno redatto nel periodo di dominazione francese, firmato dal direttore delle Fortificazioni Morlaimourt il 15 giugno 1809, è raffigurata la facciata di palazzo Pitti, oltre a una pianta schematica del palazzo con la piazza antistante e il perimetro degli isolati nel lato opposto, dove si propone di creare una nuova strada in asse al palazzo stesso demolendo consistenti porzioni di alcuni edifici (fig. 8)<sup>7</sup>. In questa proposta si osservano elementi di rilievo e di progetto: infatti la terrazza esistente, con il relativo portico, nel rondò meridionale viene riproposta senza alcuna variazione nel lato settentrionale.

In una veduta del palazzo, disegnata nei primi anni dell'Ottocento, con la piazza animata da persone, carrozze e animali, pur con le inevitabili semplificazioni, si ritrae il rondò meridionale con la terrazza delimitata dal muro a conci lisci, riproposto anche nel lato nord dove in realtà non esisteva una tale soluzione (fig. 9)<sup>8</sup>.

Giuseppe Cacialli pubblica il disegno della «*Facciata prospettica dell'Imperiale e Reale Palazzo Pitti*» e quello della «*Pianta a terreno del Real Palazzo Pitti*», per il completamento della piazza, dove la soluzione della terrazza a perimetro semicircolare esistente viene, anche in tal caso, conservata nel rondò meridionale e riproposta nell'ala settentrionale [Cacialli 1823, tavv. XXXIX-L].

La fase di transizione in cui si tende a replicare nell'ala nord la stessa terrazza delineata da Ruggieri si riflette anche in un disegno attribuito a Pasquale Poccianti [Capecchi 2003], dove si ripropone il bugnato liscio per i tratti curvi delle terrazze, mentre nelle testate si ha un bugnato rustico analogo a quello delle logge. Alle testate dei rondò si antepongono qui avancorpi uguali, con la parte superiore dotata degli stessi prospetti sul lato della piazza e

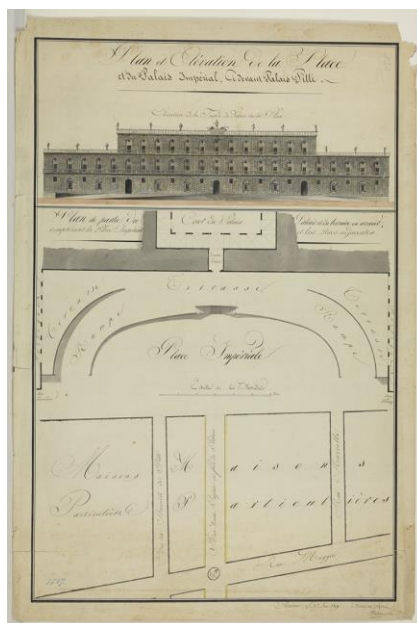


Fig. 8. Morlaimourt, *Plan et élévation de la place et du Palais Imperial ci devant Palais Pitti*, a sinistra (GDSU 5587 A).

Fig. 9. Anonimo, *Veduta della piazza e del Palazzo Pitti*, a destra (GDSU 7148 A).

su quello di testa, e un fornice analogo a quello delle logge affiancato da quattro aperture; al livello inferiore sono previsti due grandi accessi, probabilmente ai locali seminterrati, mentre sul lato della piazza è posto un archivolto tamponato.

Poccianti sembra legato per lungo tempo nella vicenda della conclusione della piazza, a partire dai primi coinvolgimenti, registrati nel 1795, con la redazione della perizia a consuntivo per il rivestimento in bozze di pietra forte della parte superiore dei due rondò<sup>9</sup>. In una relazione egli attesta che il «maestro muratore» Vincenzo Orlandini dal 1824 ha prestato «assistenza all'esecuzione del modello progettato per la riordinazione della Piazza del Reale Palazzo Pitti» [Zangheri 1974, 237].

La decisione di procedere alla fase esecutiva risale al 10 giugno 1834, allorché viene ordinata l'ultimazione dei due rondò:

Sua Altezza Imperiale e Reale con veneratissimo dispaccio di questo medesimo giorno ha ordinato, che si ponga mano all'ultimazione dei due rondò sulla Piazza de' Pitti, con la veduta di dar compimento al Palazzo di Sua Residenza, e ciò a forma del qui unito disegno, salve in alcune leggeri e parziali modificazione, che l'Imperiale e Reale Altezza Sua si riserva di concertare con l'Architetto dirigente il lavoro<sup>10</sup>.

Uno degli aspetti più rilevanti del progetto del Poccianti è quello di eliminare le preesistenze dalle testate dei rondò, creando due avancorpi connotati da grandi nicchie (fig. 10).

La condizione di propaggini secondarie con edifici eterogenei riutilizzati viene superata per creare avancorpi di forte valenza urbana e monumentale, che introducono alla piazza e alla vista dell'intero fronte di palazzo Pitti<sup>11</sup>. L'intenzione di conferire maggiore forza alle testate e di correlarle più strettamente alla piazza viene resa ancora più esplicita dalla scelta di creare, al di sotto delle terrazze, un basamento con andamento a scarpa

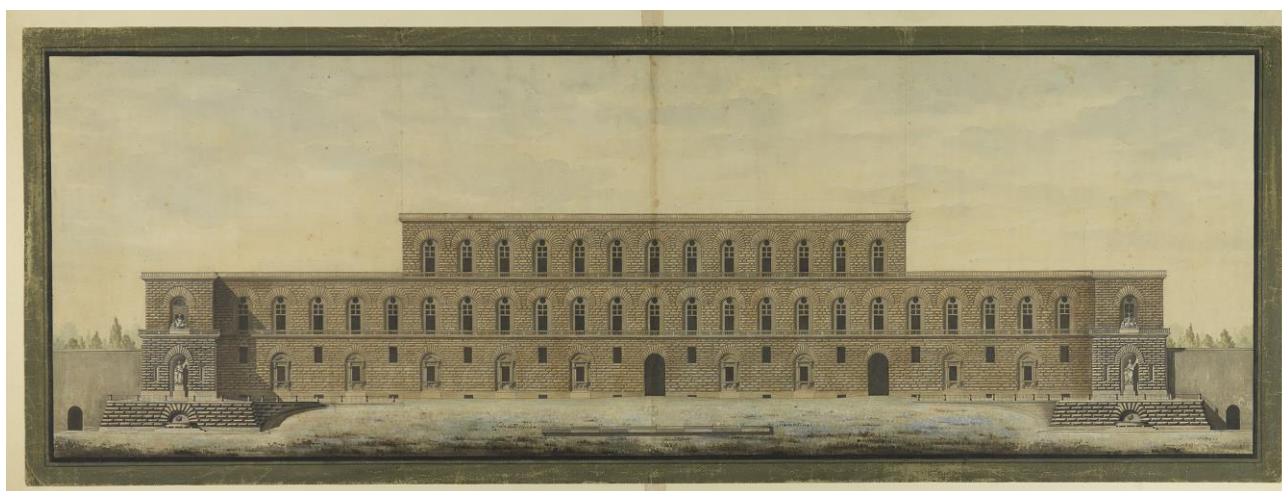


Fig 10. Pasquale Poccianti, *Progetto di trasformazione delle testate dei rondò che delimitano lateralmente piazza Pitti* (GDSU 7295 A).

costituito da grandi conci rustici di pietra forte, con pronunciati aggetti, che oltrepassano in altezza nettamente le dimensioni dei filari in pietra dei paramenti del palazzo e delle logge (figg. 4 e7).

Nel disegno d'insieme, le testate hanno un nicchione centrale con una statua, affiancato da finestrelle a feritoia<sup>12</sup> e la continuità di caratteri è ribadita anche nell'utilizzo dell'arco falcato a coronamento della nicchia; il basamento presenta una nicchia centrale con un mascherone che getta acqua dentro una grande vasca posta sui gradini, mentre alla base del massiccio podio dei rondò vi è uno zoccolo liscio, talvolta ricavato utilizzando i piani definiti dalla presenza delle vene di calcite.

In un ulteriore disegno, altrettanto dettagliato ma limitato alla testata del rondò settentrionale<sup>13</sup>, si eliminano le finestre a lato del nicchione. Questo disegno è realizzato, salvo la differente tessitura del paramento che non viene eseguito a opera isodoma ma con giunti verticali irregolari.

Il 30 aprile 1835 si provvede alla posa della prima pietra dei terrapieni alla base delle logge. Il trasporto dei grandi conci impiegati nei basamenti dei rondò, provenienti dalle cave di Monte Ripaldi, provocò diversi danni alle strade, che comportarono richieste d'indennità nel 1838 [Zangheri 1974, 238]. Il 22 gennaio 1842 le «tazze» di granito, che Poccianti avrebbe voluto alla base dei rondò, sono trasportate in Pitti [Zangheri 1974, 239] per poi essere poste in realtà nel giardino di Boboli; a questo punto, i lavori dei rondò sono verosimilmente da considerare ultimati.

## Conclusioni

Nel corso dei lavori Ruggieri ha mutato sostanzialmente i disegni che aveva redatto per il progetto del rondò meridionale e nel contesto della fase esecutiva con ogni probabilità ha anche definito la terrazza antistante la loggia, che si distendeva verso il centro della piazza con un perimetro ad arco di cerchio. D'altra parte, tenuto conto del terreno inclinato nell'area antistante a palazzo Pitti, era indispensabile la creazione di una terrazza davanti alla loggia. Di questa prima sistemazione della terrazza si era di fatto persa la memoria, in quanto era stata poi inglobata dall'intervento di Poccianti, che, dopo avere eliminato gli edifici

riutilizzati nelle testate dei rondò, crea l'attuale soluzione con i nicchioni e con le terrazze delimitate dal basamento a grandi conci.

Alla luce di queste vicende, nelle rappresentazioni iconografiche della seconda metà del XVIII secolo e del primo quarto di quello successivo si riconosce la prima sistemazione di piazza Pitti con la terrazza realizzata da Ruggieri, di cui Cosimo Zocchi e Francesco Magnelli forniscono nel 1783 una raffigurazione della piazza da ritenere veritiera che precede l'inizio dei lavori nel rondò a settentrione [Morandini 1960, 30]; si osserva inoltre che le rappresentazioni delle ali terminavano solitamente con le logge, con l'intento di escludere gli edifici preesistenti riutilizzati a ridosso delle testate.

Non a caso, dopo avere raggiunto l'attuale assetto di piazza Pitti, non si rinunciò a includere nelle iconografie le imponenti terminazioni ideate da Poccianti, che non sono da considerare il mero completamento di un progetto ultimato gradualmente, ma piuttosto l'espressione di un diverso intento, che trasformava in un nuovo spazio urbano degli ampliamenti nati per fornire il palazzo di ulteriori ambienti accessori.

## Bibliografia

- CACIALLI, G. (1823). *Collezione dei disegni di nuove fabbriche e ornati fatti nella regia villa del Poggio Imperiale, Parte seconda dell'opera architettonica di Giuseppe Cacialli, la quale contiene i disegni dei nuovi ornamenti aggiunti e da aggiungersi all'I e R. Palazzo Pitti*. Firenze.
- CAPECCHI, G. (2003). *Schede*. In *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, a cura di CAPECCHI G., FARA A., HEIKAMP D., SALADINO V. Firenze: Giunti, pp. 536-537.
- CONTINI, A., GORI, O. (2004). *Dentro la Reggia, Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento, con l'edizione delle piante originali del palazzo e un saggio di* BALDINI GIUSTI, L. Firenze: Edifir.
- FARA, A. (1976). *Disegni di Giuseppe Ruggieri per l'ala meridionale di Palazzo Pitti*. In «Bollettino Ingegneri», XXIV, n. 8-9, pp. 3-6.
- MATRACCHI, P., NANNETTI, G., NISTRI, C., OLIVADESE, C., ZOTTOLO, A. (2015). *Affioramenti rocciosi scavati e modellati alla base di palazzo Pitti. Nuove acquisizioni sul rapporto fra contesto e costruzione*. Aid Monuments (in corso di stampa).
- MIGNANI, D. (2003). *Le scuderie*. In *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di BERTELLI, S., PASTA, R. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 264-265, fig. D.
- MORANDINI, F. (a cura di) (1960). *Mostra documentaria e iconografica di palazzo Pitti e giardino di Boboli*. Firenze, 30, doc. 119.
- La Toscana dei Lorena nelle mappe dell'Archivio di Stato di Praga. Memorie ed immagini di un Granducato* (1991). Catalogo e mostra (Archivio di Stato di Firenze, 31 maggio-31 luglio 1991), a cura di BENIGNI, P., MORELLI TIMPANARO, M.A. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici.
- ZANGHERI, L. (1991). *L'architettura fiorentina nelle carte dell'Archivio Lorena*. In *La Toscana dei Lorena* 1991, p. 49.
- ZANGHERI, L. (1991). *Schede e tavole*. In *La Toscana dei Lorena* 1991, pp. 142, 146 e 162.
- ZOCCHI, G. (2010). *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana 1744*, edizione a cura di BEVILACQUA, M. Roma: Editoriale Artemide.

## Note

L'autrice del paragrafo 1 è Elena Scotto, l'autore del paragrafo 2 è Pietro Matracchi, l'autore del paragrafo 3 è Gabriele Nannetti.

<sup>1</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Mannelli-Galilei-Riccardi*, 315, *Fabbricato del loggiato a palazzo Pitti e Pianta del nuovo loggiato, e corpo di guardia annesso al Palazzo de Pitti*, cc.22-23.

<sup>2</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche lorenese*, 91, c. 17.

<sup>3</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche lorenese*, 85, fasc. 17, cc. 7-10.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche lorenese*, 85, fasc. 17, cc. 8-13.



<sup>6</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche lorenese*, 85, fasc. 17, c. 15 r-v.

<sup>7</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 5587 A.

<sup>8</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi 7148 A.

<sup>9</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle fortezze fabbriche. Fabbriche lorenese*, 2017, fasc. 246, cc.n.nn.

<sup>10</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Scrittoio delle fortezze fabbriche. Fabbriche lorenese*, 2138.

<sup>11</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 7295A.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 7304 A.



## ***Infrastrutture nel territorio capuano: origine e stratificazione storica del Ponte Annibale sul Volturno***

*Infrastructure in the territory of Capua: origin and historical stratification of the Hannibal Bridge over the Volturno River*

**ALESSIO MAZZA**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

### **Abstract**

*The study traces the history and evolution of an essential structure for road connections in the territory of Capua (Campania), through the examination of documentary sources. Among these are *Storia Civile della Fedelissima Città di Capua*, published in 1752 by Archbishop Francesco Granata, which notes a broken bridge on the Volturno River among the ruins, and a report in the *Poliorama Pittoresco* magazine, which celebrates the beauty of the ruins of the old Roman bridge. The current work examines the historical stratification of the Hannibal Bridge and the events relating to the 19<sup>th</sup>-century reconstruction by the engineer Giustino Fiocca (1821-1877), up to the restoration works carried out after World War II. This is the story of an infrastructure that has been essential to the use and collective perception of place and landscape.*

### **Parole chiave**

Capua, Ponte Annibale, fiume Volturno, infrastrutture, ricostruzione  
Capua, Hannibal Bridge, Volturno river, infrastructure, reconstruction

### **Introduzione**

Più volte distrutto e riedificato nel corso dei secoli, il Ponte Rotto, oggi comunemente conosciuto come Ponte Annibale, che scavalca il fiume Volturno nei pressi del Comune di Triflisco, rappresenta da tempo immemorabile uno snodo viario indispensabile per il traffico commerciale e veicolare nell'area compresa tra Santa Maria Capua Vetere, il Monte Tifata e il comune di Bellona. Indicato nelle cronache e nelle descrizioni storiche come *Ponte Rotto* fino a tutto il XVIII secolo [Pasquale 1666, 24; Pratilli 1745, 342-423; Granata 1752, 88; Trutta 1776, 232], è solo a partire dai primi anni dell'Ottocento che il volgo inizia erroneamente a indicarlo col nome del celebre generale cartaginese. Il ponte esisteva però presumibilmente già prima della discesa di Annibale in Italia e mai, a quanto ci racconta la storia, quel generale lo valicò né tantomeno gli impose il suo nome. [Marchesani 1844, 188].

Attraverso l'esame di fonti bibliografiche, iconografiche e documentarie, viene proposta la storia e l'evoluzione di una struttura essenziale per i collegamenti nel territorio capuano.

Il contributo esamina la stratificazione storica del Ponte Annibale e le vicende relative alla ricostruzione ottocentesca operata dall'ingegnere Giustino Fiocca (1821-1877) fino ad arrivare agli interventi post-bellici; è in sostanza la storia di una infrastruttura, tra antico e contemporaneo, di primaria importanza per le funzioni e la percezione collettiva dei luoghi e del paesaggio.

ALESSIO MAZZA

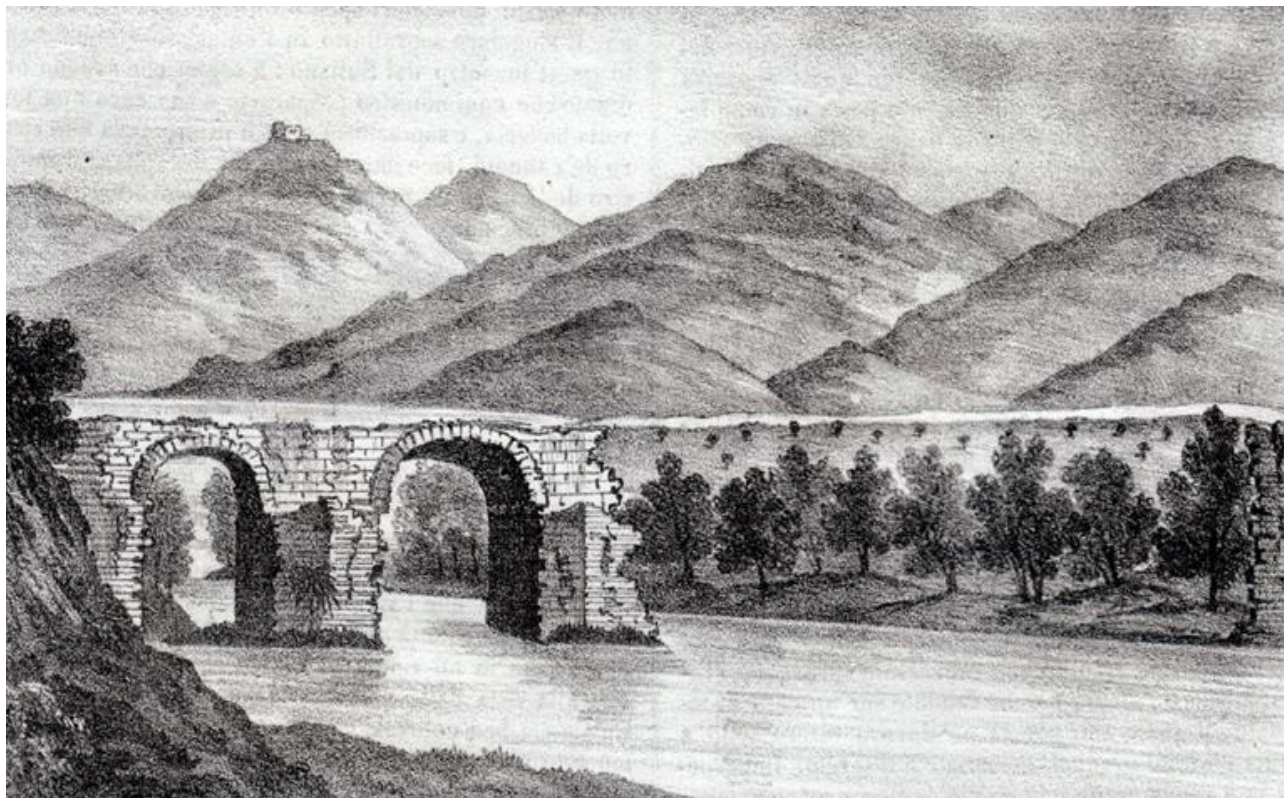


Fig. 1: S. Puglia (lit). Il Ponte rotto sul Volturno presso Capua («Poliorama Pittresco», 23, 13 gennaio 1844).

## 1. Il Ponte Rotto sul Volturno

In un breve articolo pubblicato nel 1844 sulla rivista «Poliorama Pittresco», l'autore così scrive:

Sorgeva l'alba d'un ridente mattino, allorché uscendo da Capua per la porta di Napoli, io movea alla volta del ponte *rotto* presso Triflisco. La pompa che la natura dispiegava solennemente all'apparir del sole, e l'incantesimo che i suoi primi raggi spandevano su la terra, di tanta voluttà mi riempivano il cuore, sì che felice cento fiate io mi riputava – Oh come deliziosa è la vista delle svariate incantevoli prospettive di un'amena ben coltivata campagna! Io ero tratto fuor di me stesso [...] ed ansioso spiava con l'occhio qua e là [...] quando mi avvidi esser già arrivato alla meta del mio cammino. [...] Il fico selvatico, la serpeggiante edera e altre piante parassite sono quivi cresciute, e bronchi e spine covrono ovunque i sassi.

Una vista da togliere il respiro che incantò il sensibile spettatore che, avventuratosi in luoghi ai più ignoti, subì il fascino di una natura che doveva aver conosciuto tempi migliori e che pure si mostrava in tutta la sua selvaggia bellezza. Ed ecco apparire tra rovi e spine due «enormi macigni che si ergono sul lato destro delle acque» e, sulla sponda opposta, «appena un diruto pilastro sporgente fuori l'argine del fiume» [Marchesani 1844, 187]. Erano le arcate del Ponte Rotto sul Volturno, o meglio, tutto ciò che ne rimaneva.

Certo, come si evince dalla splendida litografia che accompagna l'articolo (fig. 1), quello che dell'antico splendore del ponte si presentò agli occhi dello scrivente era davvero poco. Eppure ne restò incantato e, sia pur con l'enfasi e lo stile dell'epoca, individuò in quei



poveri resti ben altro passato, un'architettura pregevole, chiara dimostrazione dei progressi raggiunti dai romani in campo artistico e tecnico.

Il ponte, costruito in epoca remotissima dagli abitanti dell'antica Capua, definita da Cicerone l'Altera Roma per la sua floridezza e venustà, fu realizzato allo scopo di congiungere la via Latina con la via Gabinia, il che, oltre ad avere una funzione essenzialmente pratica, avrebbe anche concesso la possibilità agli abitanti delle aree circostanti di poter godere delle delizie che offriva la ricca città [Marchesani 1844, 188].

La struttura resistette agli assedi ed ai saccheggi perpetrati a più riprese dai romani, fin quando, consumata e corrosa dal tempo e dalle vorticose acque del fiume, fu rafforzata nel VI secolo d.C. per volere dell'Imperatore Giustiniano [Granata 1752, 88; Orlandi 1778, 272-273]; furono poi i capuani stessi a distruggerla, probabilmente per ragioni difensive. Da allora si chiamò Ponte Rotto.

Marchesani conclude il suo articolo augurandosi che «una destra benefica [...] possa presto far brillare di novella luce gli antichi marmi».

## 2. Vicende ottocentesche

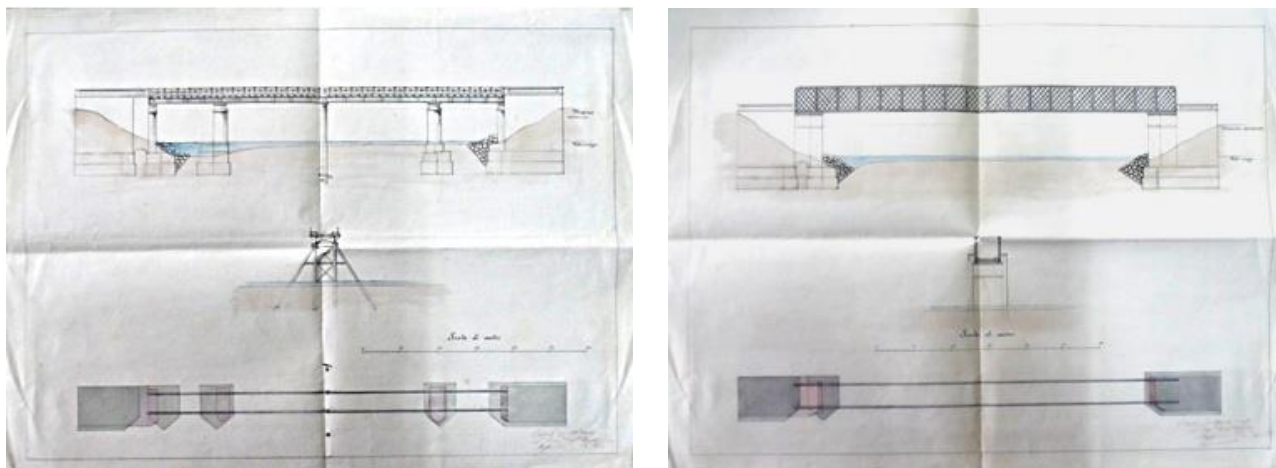
L'auspicio a conclusione del breve testo analizzato non era campato in aria e trovò un suo fondamento nel clima di rinnovate speranze che fecero seguito all'unità, quando si palesò in maniera evidente il divario esistente nel Paese tra un nord già provvisto di buona parte delle infrastrutture necessarie e di grandi arterie stradali di collegamento e le province meridionali, dove mancavano in molte aree strade di comunicazione ben tenute, opere idrauliche e ponti. Si diede così avvio, se pur tra infinite difficoltà economiche ed amministrative, a una serie di lavori necessari, tra cui la realizzazione di collegamenti ferroviari, l'ingrandimento di alcuni dei principali porti, il potenziamento delle infrastrutture viarie. In questo contesto, grande rilievo assunse la questione relativa alla costruzione dei ponti ed alle diverse tecniche e materiali costruttivi da impiegarsi, campo nel quale la scuola napoletana raggiunse vette di eccellenza.

Se fino alla fine del XVIII secolo, a parte alcuni pionieristici esempi, i materiali utilizzati per la costruzione dei ponti furono essenzialmente il legno e la muratura, con il ferro utilizzato soltanto come materiale di supporto, nel nuovo secolo, grazie al miglioramento delle tecniche di produzione dell'acciaio, si sviluppò una scienza del tutto autonoma per le costruzioni in ferro e la costruzione di ponti divenne una vera e propria sfida nella quale si cimentarono i migliori tecnici dell'epoca [Rossi 1997, 107].

A distanza di vent'anni dalla pubblicazione dello scritto di Marchesani, nel 1864 la Deputazione Provinciale di Terra di Lavoro, spinta dall'esigenza di ricostruire un ponte là dove si ergevano le antiche strutture romane, a dimostrazione dell'importanza che da sempre è stata attribuita al valico di Triflisco, affidò l'incarico di effettuare gli studi necessari e di redigere un progetto all'ingegnere Salvatore Pastore di Capua.

Questi, in breve tempo, propose di rifare il ponte sull'antico tipo, a sei luci, rispettando le fabbriche esistenti inglobandole nella nuova costruzione. Il ponte non sarebbe stato euritmico, ma avrebbe riprodotto le forme dell'antica struttura. Il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici diede però parere negativo e ordinò che la struttura architettonica rispettasse l'euritmia delle forme e che le arcate presentassero regolarità d'ampiezza. Il Pastore presentò quindi due nuovi progetti, dei quali fu prescelto quello meno economicamente dispendioso [Sasso 1870, 6-8].

ALESSIO MAZZA



*Figg. 2-3: S. De Focatiis, Ponte Annibale. Progetti (Caserta, Archivio di Stato. Concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo, n° 3/2016).*

Sul finire dell'anno successivo si diede così avvio ai lavori per la realizzazione di un ponte a cinque luci. Sfortunatamente le terribili piene del gennaio 1867 distrussero i due piloni centrali già innalzati e danneggiarono le restanti opere fino a quel momento eseguite.

Furono nominate diverse commissioni d'inchiesta per determinare le cause del disastro ed accertarne le responsabilità<sup>1</sup> e presentate diverse idee di progetto [Fiocca 1870, 10-11]. Fra queste, particolarmente degne di nota sono quelle dell'ingegnere Stefano de Focatiis, Direttore dell'Ufficio Tecnico Provinciale di Terra di Lavoro, che studiò il caso, effettuò diverse ricognizioni e verifiche sui luoghi e presentò due proposte che, in sostanza, prevedevano la collocazione sulle spalle e i due piloni superstiti di una travata in ferro «sul sistema americano»<sup>2</sup>. [figg. 2-3].

Non si giunse però a nessuna conclusione concreta fino a quando, agli inizi del 1868, a distanza ormai di un anno dal disastro, la Deputazione Provinciale decise di affidare a Giustino Fiocca l'intera pratica, con l'incarico di studiare tutta la questione, definire le cause del crollo e, dato che nessuna delle proposte fin allora presentate ispirava fiducia, redigere, in piena libertà, un proprio progetto<sup>3</sup>.

La scelta trovava una sua motivazione soprattutto nel fatto che la carriera professionale dell'ingegnere abruzzese era fortemente legata proprio alla progettazione ed alla realizzazione di ponti. Nel 1857, difatti, aveva vinto il concorso bandito dal Governo borbonico per la costruzione di due ponti da edificarsi uno sul Calore, presso Benevento, che fu realizzato a sistema misto con spalle in fabbrica ed una sola grande arcata in ferro laminato, l'altro sul Volturno, presso Capua, a servizio della linea ferroviaria da Napoli a Ceperano, per il quale progettò una struttura in ferro a sette luci su pile in muratura, a travata unica. Nel 1864 progettò anche, per conto dell'Amministrazione dei Lavori Pubblici, un ponte in ferro sul fiume Pescara, presso Popoli, a struttura mista con spalle e piloni in muratura e travata in ferro laminato e nel corso dello stesso anno consegnò un ponte stabile in legno sul Volturno, commissionatogli dall'Amministrazione delle bonifiche, presso l'abitato di Canello Arnone<sup>4</sup>.

L'anno successivo vide inoltre la luce il ponte Umberto-Margherita in località Dragoni, interamente edificato in muratura [Fiocca 1870, 1-10].

Gli ultimi due ponti progettati, costruiti interamente in muratura, hanno rilevanza tale da essere segnalati in diverse pubblicazioni italiane ed estere. Si tratta del Ponte Annibale e del Ponte del Diavolo, in località Barizzo, sul fiume Sele, costituito da un'unica grande arcata in muratura, unica struttura, tra quelle portate a compimento, ancora oggi visibile nelle sue forme originarie. Queste due opere di altissima ingegneria si annoverano tra le più importanti costruzioni di fine Ottocento nell'Italia meridionale. [Parisi 2005, 67-68]. Nel caso in esame del Ponte Annibale, Fiocca, dopo aver effettuato i necessari studi, presentò due soluzioni: la prima prevedeva la collocazione sulle pile superstiti, ovviamente rafforzate, di un'arcata unica in ferro laminato; la seconda, invece, una struttura interamente in muratura costituita da una grande arcata centrale affiancata da due "occhielli" laterali realizzati inglobando le due pile superstiti della costruzione Pastore<sup>5</sup> [Sasso 1870, 8-9].

Fiocca optò per una soluzione ad arco, spiega nella relazione tecnica custodita presso l'Archivio di Stato di Caserta, per evitare di dover affrontare il problema, economicamente troppo dispendioso, della rimozione dei materiali sparsi sull'alveo del fiume in conseguenza dei rovinosi eventi verificatisi nel 1867. La scelta di questo sistema, dichiara, «permette inoltre che siano soddisfatte le condizioni indispensabili ad ogni grande opera di pubblica utilità, cioè di presentare la maggior solidità accoppiata a severa eleganza, celere esecuzione e minima spesa possibile»<sup>6</sup>. E proprio per rispettare queste condizioni, tra le due soluzioni ideate, decise di adottare quella che prevedeva una costruzione interamente in muratura che, col rafforzamento delle pile superstiti, la creazione di due archi laterali e di una grande arcata centrale, avrebbe consentito di erigere una struttura compatta, robusta e resistente. In soli venti mesi, coadiuvato nella direzione dei lavori dall'ingegnere Pasquale Sasso, consegnò un magnifico ponte, il cui progetto<sup>7</sup> [figg. 4-5] fu premiato alla Esposizione Universale di Vienna del 1873 insieme a quello del Ponte del Diavolo sul fiume Sele, con le due Grandi Medaglie del Merito e del Progresso.

Nel 1877, a pochi mesi dalla tragica scomparsa del progettista, l'Amministrazione Provinciale decise di dedicargli un monumento alla memoria, che, disegnato da Pasquale Sasso, venne sistemato due anni dopo presso il parapetto della casa di custodia<sup>8</sup>.

L'opera recava la seguente iscrizione: *A Giustino Fiocca che architettò e compì l'ardito ponte. La provincia pose. 1879.*

Più volte citato e lodato in numerose riviste e pubblicazioni italiane ed europee, il ponte sul Volturno progettato da Fiocca era una magnifica opera di ingegneria che sapientemente riusciva a coniugare bellezza ed efficienza secondo quella che era la cifra stilistica propria dell'ingegnere abruzzese. La struttura, oltre a suscitare l'attenzione e l'interesse dei maggiori esperti del settore, assunse inaspettatamente anche una funzione più squisitamente pratica in quanto capace di dare nuovo lustro a territori per lungo tempo rimasti nell'oblio e tornati alla ribalta solo in relazione agli eventi bellici del 1860. [Novi 1861]. Molto ricca, difatti, è l'iconografia relativa al ponte, con oltre 50 raffigurazioni, tra fotografie e cartoline in bianco e nero o acquerellate messe sul mercato tra l'ultimo quarto del XIX e la prima metà del XX secolo. Proprio il nuovo interesse suscitato da quei luoghi spinse probabilmente Giuseppe Novi a presentare nel 1884 una sua proposta per la costruzione presso il Ponte Annibale di uno stabilimento balneare dove uomini e animali avrebbero potuto godere degli effetti benefici delle acque minerali sgorganti dai monti Tifata e Palombara, delle quali già in passato si erano dichiarate a più voci le virtù. Il progetto proposto [fig. 7] prevedeva la realizzazione di un albergo collegato per mezzo di un lungo viale alberato ad uno «stabilimento balneario» dotato di comodi camerini e spogliatoi

ALESSIO MAZZA

e di stalle per i cavalli. Era inoltre prevista, sulla sponda opposta, la collocazione di vasche separate per la cura di uomini e cavalli affetti da malattie infettive [Novi 1884]. Non se ne fece nulla e, proprio nel sito individuato dal Novi, nella seconda metà del XX secolo, furono costruite una diga e la centrale idroelettrica.

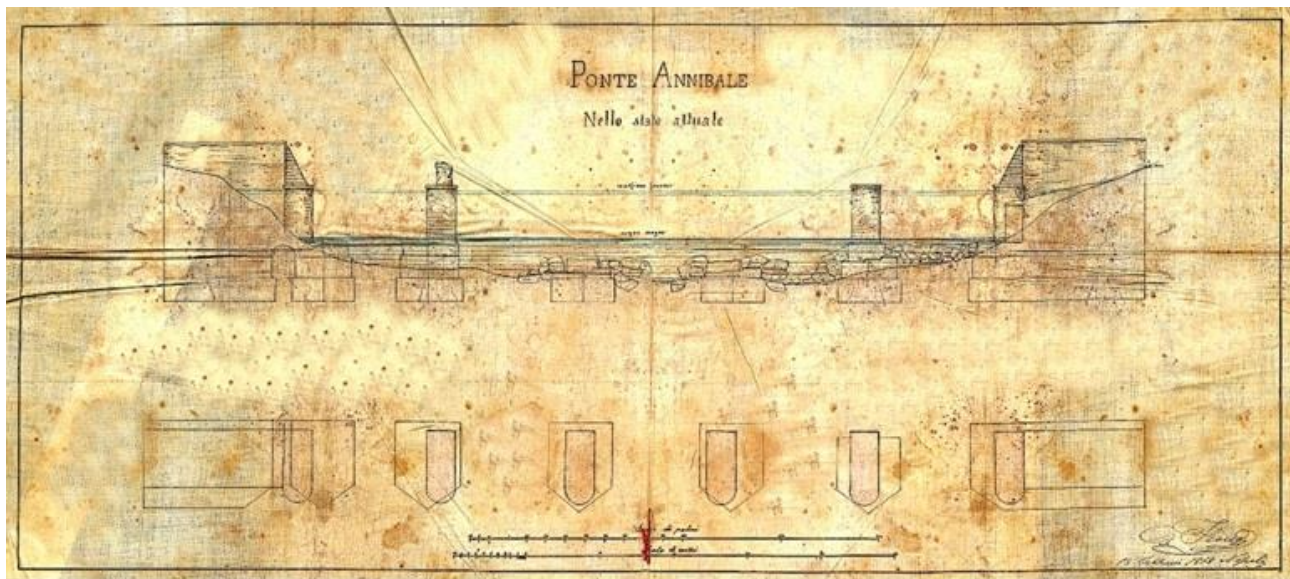


Fig. 4: G. Fiocca, Ponte Annibale. Nello stato attuale (Caserta, Archivio di Stato. Concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo, n° 3/2016).

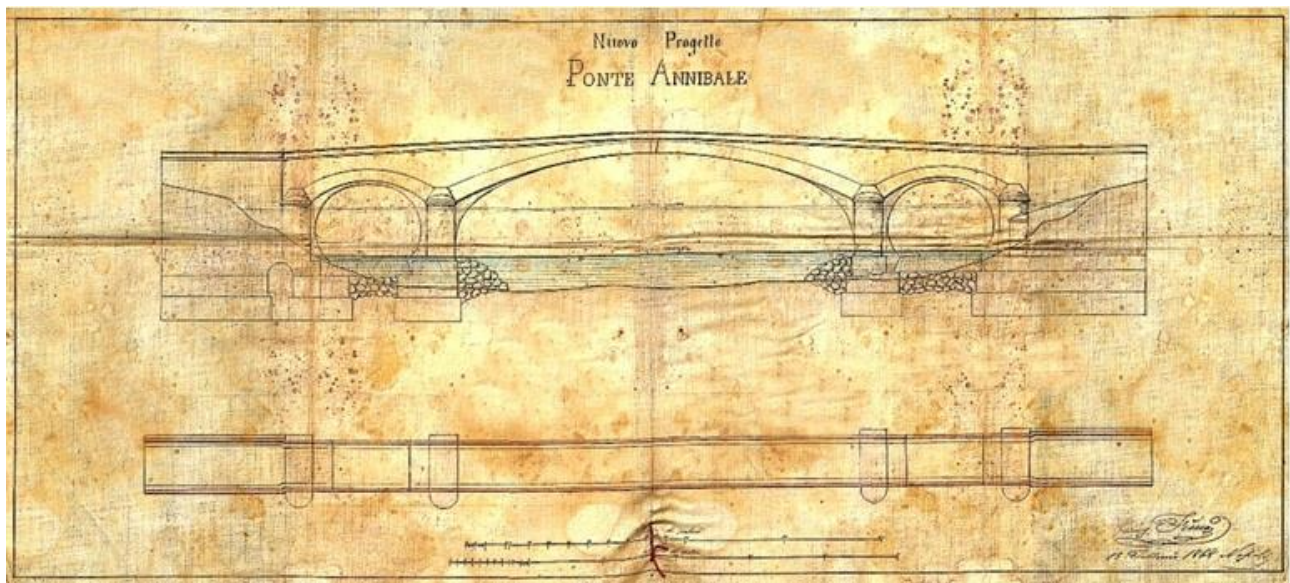


Fig. 5: G. Fiocca, Nuovo Progetto Ponte Annibale (Caserta, Archivio di Stato. Concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo, n° 3/2016).





Fig. 6: Capua – Ponte d'Annibale sul Volturno. Cartolina acquerellata. 1930 ca. Collezione privata.

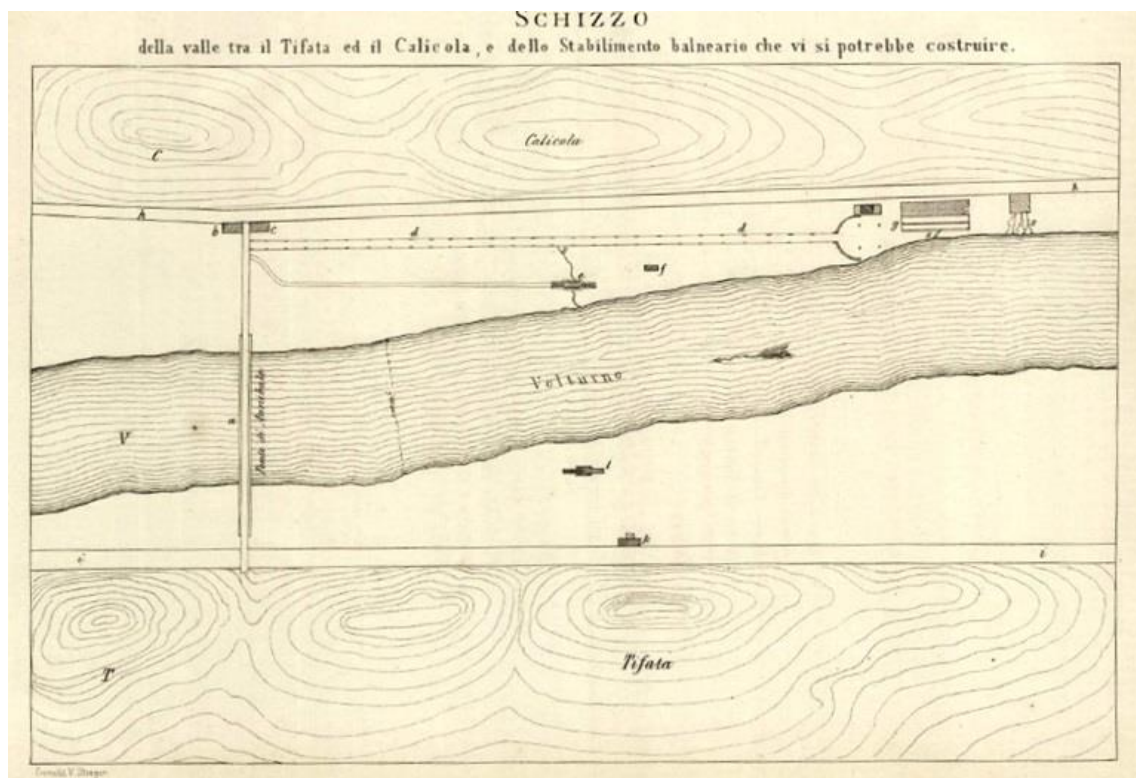


Fig. 7: V. Steeger, Schizzo della valle tra il Tifata ed il Calicola, e dello Stabilimento balneario che vi si potrebbe costruire. Cromolitografia (Novi 1884).

ALESSIO MAZZA

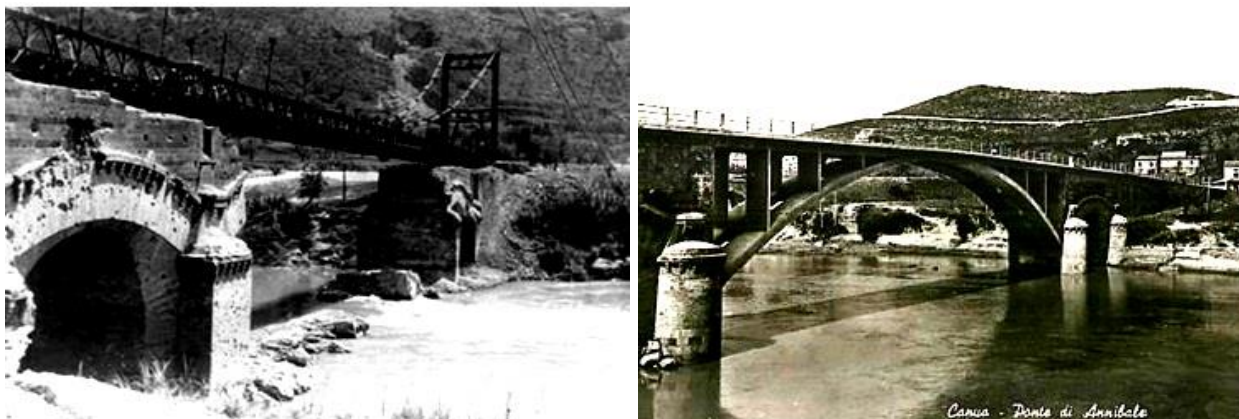


Fig. 8: Ponte provvisorio in ferro poggiato sui resti del Ponte Annibale. Fotografia b/n, collezione privata.

Fig. 9: Capua. Ponte di Annibale. (1953). Cartolina, collezione privata.

### 3. La ricostruzione postbellica

Maestoso ed imponente, il ponte restò al suo posto fino al settembre del 1943, quando crollò rovinosamente sotto i bombardamenti alleati. Terminato il secondo conflitto mondiale, l'esercito americano, per consentire il passaggio di uomini e mezzi, realizzò proprio a pochi metri dalla struttura crollata un ponte galleggiante pesante, il primo in Europa, che andò anch'esso distrutto nel 1950 a causa di una violenta alluvione. Nello stesso anno, mentre temporaneamente sulle spalle superstiti del Ponte del Fiocca si collocava una struttura provvisoria in ferro [fig. 8], il Parlamento italiano deliberò di ricostruire il ponte nello stesso luogo. La nuova opera, che ancora una volta inglobava i resti della struttura precedente, venne terminata e aperta al pubblico sul finire del 1953 [Fig. 9]. La tormentate vicende del ponte, tuttavia, non terminarono qui: il sisma del 1980 lo danneggiò seriamente, tanto che fu necessario sostituire l'intera arcata centrale con una travata unica in cemento armato. La struttura odierna, priva di qualsiasi pregio dal punto di vista architettonico ed artistico e completamente coperta dalla vegetazione, risulta difficilmente leggibile anche per chi, non da profano, la dovesse percorrere.

### Conclusioni

A conclusione del breve saggio va evidenziato come, in una società che ha fortemente ridimensionato il valore della cultura nelle sue innumerevoli sfaccettature, i media sono talvolta i soli mezzi in grado di riportare alla memoria un passato che il tempo e l'incuria degli uomini sembrano aver cancellato per sempre. Se questo è vero in ogni caso, lo è ancora di più quando il passato è stato stravolto a causa di interventi e rifacimenti non sempre rispettosi della storia o è stato addirittura cancellato. Nel caso del Ponte Annibale, oggi ridotto a nient'altro che una semplice arteria di comunicazione, le testimonianze letterarie e le decine di immagini otto-novecentesche sono l'unica testimonianza e della bellezza dell'originaria costruzione e della preziosa struttura ottocentesca distrutta durante il secondo conflitto mondiale.

## Bibliografia

- BELLI, P. (2007). *Due ponti in muratura dell'800 nell'Italia Meridionale*. In «Ingegneri Napoli», 4, luglio-agosto.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A., DE MATTIA, F., a cura di, (2003). *Scienziati artisti: formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di ingegneria di Napoli*. Napoli: Electa.
- CELLAI, M. (1865). *Fasti militari della guerra dell'indipendenza d'Italia dal 1848 al 1862*, vol. 4. Milano: Tipografia e Litografia degli Ingegneri.
- CORCIA, N. *Storia delle due Sicilie dall'antichità più remota al 1789*, Tomo II. Napoli: Tipografia Virgilio.
- ÉCOLE NATIONALE DES PONTS ET CHAUSSEES (1886). *Annales des ponts et chaussées* - 6° serie - Tome XII - Mémoires et Documents. Paris: Dunod.
- FIOCCA, G. (1870). *Agli Onorevolissimi Consiglieri della Provincia di Caserta*. Napoli: s.e.
- GRANATA, F. (1752). *Storia Civile della Fedelissima Città di Capua*. Napoli: Stamperia Muziana.
- LIPPIELLO, M., BOVE, L., DODARO, L. (2010). *L'Ingegnere Giustino Fiocca: le opere tra tradizione ed innovazione*. In *Storia dell'Ingegneria*. Atti del 3° Convegno Nazionale, Tomo II. Napoli: Cuzzolin.
- MARCHESANI, F. (1844). *Il Ponte Rotto sul Volturno*. In «Poliorama Pittresco», 23, 13 gennaio 1844.
- MAZZA, A. (2016). *Giustino Fiocca (1821-1877). Ingegnere-Architetto nel Mezzogiorno d'Italia*. In *Cultura Innovazione e Ricerca. Il patrimonio di Ateneo nella banca dati open source MITO\_UNISOB. Un progetto per la fruizione del patrimonio librario e iconografico di Ateneo*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- NATALE, B. (1842). *Discorso relativo allo schiarimento di alcune cose storiche*. Caserta: pe' tipi della Intendenza.
- NOVI, G. (1861). *Il teatro della guerra dal settembre al novembre 1860: tra Capua, il Tifata, S. Angelo in Formis, S. Jorio, Palombara, Triflisco, Caiazzo, Maddaloni, Caserta, S. Maria ec.* Napoli: Tip. Poliglotta. In «Atti della Accademia Pontaniana», XVI, Parte I. Napoli: Stamperia della Regia Università.
- NOVI, G. (1884). *Delle acque minerali dei monti Palombara e Tifata e della utilità d'una stazione balnearia presso al Ponte di Annibale*. In «Atti Accademia Pontaniana», XVI. Napoli: Stamperia della Regia Università.
- ORLANDI, C. (1778). *Delle città d'Italia e sue isole adiacenti compendiose notizie sacre, e profane*. Tomo V. Perugia: Stamperia Augusta, presso Mario Rignaldi.
- PARISI, R. (2005). *I ponti nella cultura architettonica italiana dell'età moderna e contemporanea*. In *Costruttori di opifici/Millwrights: architetture del lavoro fra tradizione e innovazione*, a cura di RUBINO, G.E. Napoli: Giannini.
- PASQUALE, G.P. (1666). *Historia della prima Chiesa di Capua, ovvero di Santa Maria Maggiore o con altro nome detta Santa Maria di Capua, Prima sua chiesa, e prima sua vescoval sede*. Napoli: di Fusco.
- PERONE, A. (1870). *Dizionario universale topografico storico fisico-chimico terapeutico delle acque minerali e delle precipue mofette e fumane di terreni evaporanti, ed emettenti fango, fino ad ora conosciute in tutte le provincie italiane*. Napoli: A. Trani.
- PRATILLI, F.M. (1745). *Della via Appia riconosciuta e descritta da Roma a Brindisi Libri IV*. Napoli: Giovanni di Simone.
- ROSSI, P. (1997). *Il Neorinascimento e l'Eclettismo: architettura e architetti*. In *Civiltà dell'Ottocento. Architettura e urbanistica*, a cura di ALISIO, G.C. Napoli: Electa Napoli.
- ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli.
- RAITHEL, A. (2003). *I ponti nella storia e il ruolo dell'ingegneria napoletana*. In BUCCARO, A., D'AGOSTINO, S. (2003).
- SASSO, P. (1871). *Memorie sulla ricostruzione del Ponte Annibale*. Napoli: Tipografia dell'Industria.
- SASSO, P. (1873). *Ponte del Diavolo sul fiume Sele presso Barizzo*. Napoli: Gargiulo.
- Dalla scuola di applicazione alla Facoltà di ingegneria: la cultura napoletana nell'evoluzione della scienza e della didattica del costruire* (2003). Atti del Convegno di studi (Napoli, 5-6 giugno 2002), a cura di BUCCARO, A., D'AGOSTINO, S. Benevento: Hevelius.
- SEJOURNE, P. (1913). *Grandes Voutes*. Vol. 2. Bourges: Tardy-Pigelet.
- SIDERI, G. *Descrizione di alcuni ruderi recentemente rinvenuti presso l'antica Capua*. In AVELLINO, F.M. *Bullettino Archeologico Napoletano*, LXVII, anno V, 1 marzo 1847.
- TRUTTA, G. (1776). *Dissertazioni istoriche delle antichità alifane*. Napoli: Stamperia Simoniana.

ALESSIO MAZZA

## Sitografia

[http://www.85th-engineer.com/The 85th in Italy](http://www.85th-engineer.com/The_85th_in_Italy) (consultato 24/11/2014)

## Note

<sup>1</sup> Caserta, Archivio di Stato, *Amministrazione Provinciale*, B. 465, f.lo 5095. *Ponte di Annibale. Costruzione.*

<sup>2</sup> *Ivi*, foll. 62-65.

<sup>3</sup> *Ivi*, f.lo 5096, *Ponte Annibale. Costruzione. Commissione d'inchiesta, analoga relazione dell'ingegnere Sig. Fiocca, deliberazione del Consiglio Provinciale. Progetto redatto dallo stesso Ing. Fiocca al quale resta aggiudicata anche l'esecuzione.*

<sup>4</sup> *Ivi*, B. 1024, f.lo 11638. *Ponte sul Volturno a Canello Arnone.*

<sup>5</sup> *Ivi*, B. 465, f.lo 5096, *cit.*

<sup>6</sup> *Ivi*, foll. 66-81, *Giustino Fiocca, Relazione per la costruzione del Ponte Annibale sul Volturno.*

<sup>7</sup> *Ivi*, foll. 82-83.

<sup>8</sup> *Ivi*, B. 466, f.lo 5108, fol. 1, *Ponte Annibale. Lapide commemorativa al suo autore Giustino Fiocca.*



## *Da cittadella a spazio pubblico urbano: l'area di Castelnuovo, tra memoria, dibattiti e progetti, 1860-1939*

*From citadel to public urban space: the area of Castelnuovo, among memory, debates and projects, 1860-1939*

**ANDREA PANE, DAMIANA TRECCOZZI**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The area enclosing Castelnuovo – nowadays corresponding to an articulated overall of urban spaces, among which Piazza Municipio, via Vittorio Emanuele III, Largo Castello and via Riccardo Filangieri – constitutes indeed one of the most stratified parts of Naples. The current layout however only partially reveals that complexity because of the radical urban transformations the area has undergone since the Italian Unification. At that time a process of dismantlement and demolition of the vice royal bastions took place together with the radical alteration of the surroundings, definitively accomplished at the end of the 1930s and remaining unchanged until the end of the century. The paper focuses on those very last events, undertaking the analysis of the debates, the projects and the iconographic material. The aim is to highlight the tough affirming process of conservative issues referred to a “weak” heritage as that of the bastions and the consequent canceling of the historic memory, only partially reemerged today with the excavations of the subway.*

### **Parole chiave**

Castelnuovo, spazio urbano, trasformazioni urbane, conservazione, memoria storica

Castelnuovo, urban space, urban transformations, conservation, historic memory

### **Introduzione**

Una consistente bibliografia ha da tempo approfondito le vicende che condussero – nell'arco di poco meno di un secolo – dalla dismissione delle fortificazioni di Castelnuovo alla realizzazione di uno dei principali spazi pubblici urbani della Napoli postunitaria. Cuore nevralgico della città, denso di millenarie stratificazioni, il largo del Castello costituisce senza dubbio uno degli ambiti più fortemente modificati, in età contemporanea, del tessuto storico partenopeo. In tal senso, esso rappresenta anche lo specchio dell'evoluzione dell'approccio alle trasformazioni urbane e del difficile affermarsi di nascenti questioni di tutela, legate non più a un singolo monumento ma ad un intero contesto.

Ripercorrendo sinteticamente il lungo *excursus* cronologico che, a partire dai primi radicali progetti di rinnovamento urbano di inizio Ottocento, conduce al concreto isolamento del castello compiuto dal Filangieri nel corso della prima metà del Novecento, il presente contributo intende evidenziare soprattutto le dinamiche trasformative che hanno interessato l'area e le ricadute in termini di permanenza e modificazione. Grazie alla ricchissima iconografia che ha ritratto i luoghi negli ultimi due secoli – costituita da piante e vedute, insieme con proposte e progetti non sempre realizzati – è infatti possibile ricostruire il processo di dismissione delle fortificazioni e di trasformazione degli spazi circostanti Castelnuovo, di cui oggi la memoria appare progressivamente più labile, anche

a causa di ulteriori processi di modificazione dello spazio urbano tuttora in corso con i lavori della metropolitana.

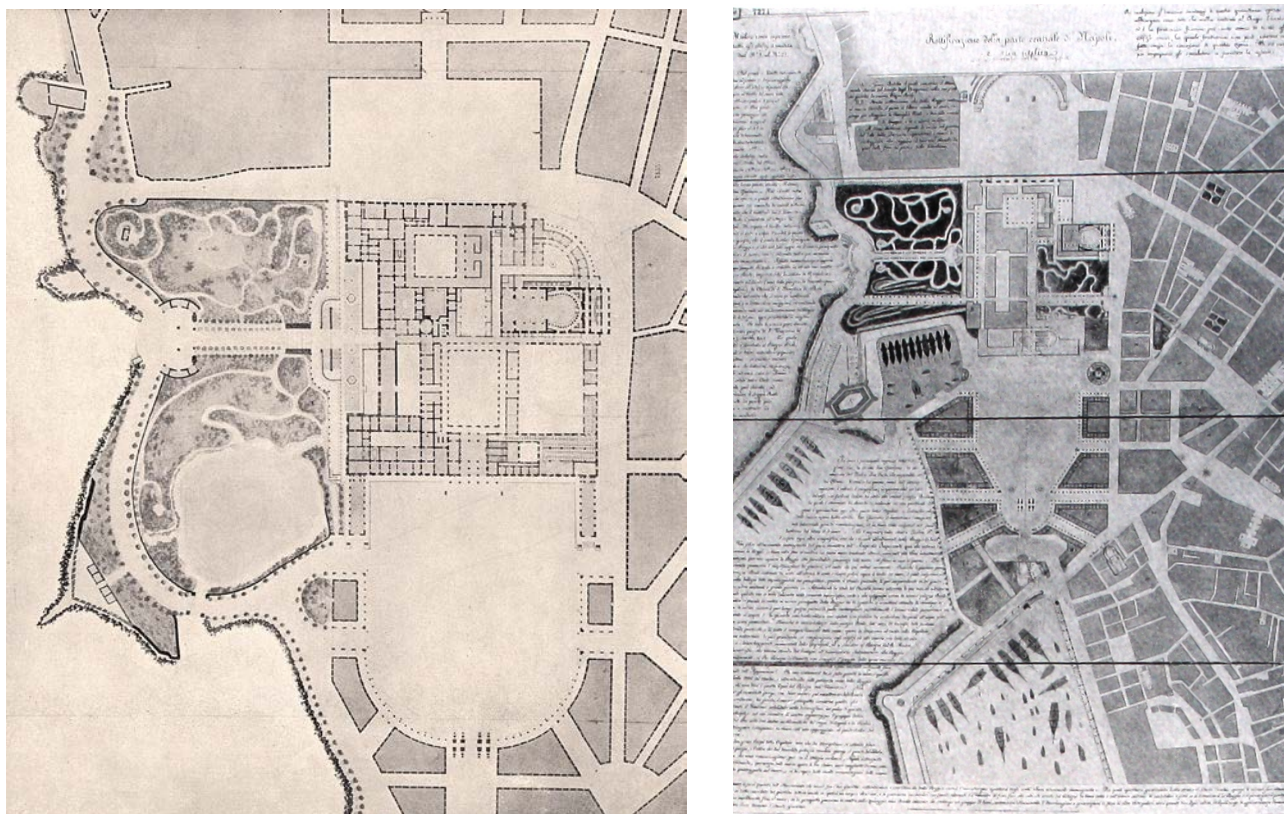
### **1. Dalle proposte preunitarie alla cessione dei suoli delle fortificazioni**

Grandiosi progetti e ambiziosi programmi erano stati avanzati per la città partenopea già molto prima dell'unificazione; la riorganizzazione urbana e istituzionale del decennio francese, le aspirazioni delle *Appuntazioni* del sovrano "urbanista" Ferdinando II e le nuove proposte di Marino Turchi mirarono tutte a disegnare sul denso tessuto edificato una nuova città più decorosa e più facilmente percorribile.

In tal senso, sin dall'inizio dell'Ottocento, persa la loro originaria funzione difensiva, le architetture militari erano state ritenute un ostacolo al rinnovamento urbano; cosicché soprattutto Castelnuovo, occupando una posizione strategica e costituendo una ingombrante presenza tra la città antica e quella d'espansione, nonché tra funzioni civili, residenziali, militari e portuali, attirò l'attenzione di tecnici e imprenditori, che sin dai primi decenni del secolo si adoperarono per conferire all'«informe spazio» del largo del Castello una veste più consona alla capitale del Regno [Buccaro 1985; Pane, Russo 2012].

Numerose furono le proposte preunitarie, tra le quali vale la pena menzionare quella del Dehnhardt, per la sistemazione a verde (1809-1816) e quella del colonnello Hueber per la ristrutturazione fognaria e stradale del largo (1829), entrambe realizzate. La prima costituì un mero tentativo di abbellimento dello spazio – di fronte al quale sarebbe sorto il palazzo dei Ministeri di Stato, costruito nel 1816 su progetto di Stefano Gasse – attraverso la disposizione di cinque aiuole, ma non si spinse a definire questioni più strettamente tecniche quali l'assetto impiantistico e altimetrico dell'area. A questa mancanza avrebbe dunque sopperito, un decennio più tardi, il progetto del colonnello Hueber che, eliminando la vegetazione presente, prevedeva la pavimentazione dell'area, la regolarizzazione delle pendenze e l'istallazione di impianti di scarico. Difficoltà tecniche ed economiche, però, nonostante l'immediata approvazione dell'intervento da parte del sovrano, ne protrassero la realizzazione per decenni, addirittura fino all'Unità, vedendo l'avvicendamento di diversi tecnici alla direzione dei lavori, dallo stesso Gasse a Leonardo Laghezza [Buccaro 1985]. Degno di nota è anche il progetto dell'imprenditore Bernardino Ferrari per la costruzione di un nuovo teatro, imitato in seguito da Giuseppe Strussenfeld (1860), ancorché mai posto in atto, pur a fronte di un tormentato e lungo dibattito.

Sono due, tuttavia, le soluzioni che spiccano tra i tanti progetti irrealizzati: la prima per le matrici tardo-neoclassiche della proposta, tutta impostata sugli assi visuali senza alcuna considerazione per la tutela di Castelnuovo, e la seconda per aver lasciato un'impronta che, a distanza di secoli, può ancora ravvedersi nell'impianto odierno della piazza. Si tratta, nel primo caso, del cosiddetto "Progetto Grande" di Antonio Niccolini, di cui si conoscono stesure dal 1810 al 1848, nel quale era prevista – a varie riprese – prima la completa demolizione del castello e la sua sostituzione con una grande piazza chiusa da emiciclo, poi la sua traslazione e ricostruzione in forma di «Monumento Storico del trionfo degli Aragonesi» verso la passeggiata litoranea [Scalvini 1988; Giannetti 1988]. Il secondo caso è costituito dal "Progetto per riformare il Largo del Castello" di Agostino Lista, presentato dal 1839 in tre varianti accomunate dal tema degli allineamenti stradali – tra via San Carlo e via Medina – e dall'apertura della facciata del Palazzo del Ministero verso il mare, già accennata nelle *Appuntazioni*, che avrebbe costituito di lì in avanti una vera e propria "invariante" [Venditti 1961; Buccaro 1985; Rossi 1997, 75; Pane, Russo 2012].



Figg. 1-2: Antonio Niccolini, confronto fra due diverse stesure del “Progetto Grande” per l’area centrale di Napoli (Museo di San Martino, Napoli, Fondo Niccolini, inv. 7455 e 7274). Nel disegno a sinistra (inv. 7455, riferibile agli inizi del secolo) il castello è completamente demolito per far posto alla grande piazza chiusa dall’emiciclo, in quello a destra (inv. 7274) è ricostruito su una pianta esagonale allungata e posto lungo la passeggiata litoranea nei pressi dell’arsenale (Scalvini 1989).

Con l’Unità d’Italia, in totale continuità con i programmi borbonici, si rafforzò la volontà di fare del grande invaso del largo di Castello una nuova e decorosa piazza. Da un lato l’intento di donare al popolo un ampio spazio per gli incontri pubblici e di creare un luogo simbolo del potere municipale – cancellando quei baluardi che «perpetuavano la memoria di triste e dolorose vicende» – e, dall’altro, la meno nobile bramosia della rendita fondiaria, da ottenersi con la creazione di nuovi quartieri borghesi sul suolo ricavato dalle demolizioni, condussero architetti e imprenditori dell’epoca ad avanzare svariate proposte di rinnovamento attraverso imponenti opere di demolizione e costruzione di nuovi volumi. L’idea dominante nel dibattito era in effetti quella della necessità di isolare Castelnuovo, al fine di poter realizzare gli allineamenti viari, gli sbocchi visuali nonché i nuovi e speculativi complessi residenziali [Società Giura-Alvino 1871; Novi 1875]. In analogia con quanto accadeva in altre parti d’Italia e d’Europa – basti pensare al caso del Castello Sforzesco a Milano – l’isolamento del monumento veniva dunque visto, da un lato, come una strategia di rinnovamento urbano che almeno consentiva di perpetuare la memoria delle tracce più pregevoli del passato e, dall’altro, come la possibilità di “mettere in valore” architetture fortemente trasformate da usi impropri nel corso dei secoli, tra le quali spiccavano certamente quelle militari. Una concezione del monumento ancora limitata ai soli episodi di grande rilevanza sacrificava, dunque, tutto il contesto.



ANDREA PANE, DAMIANA TRECCOZZI

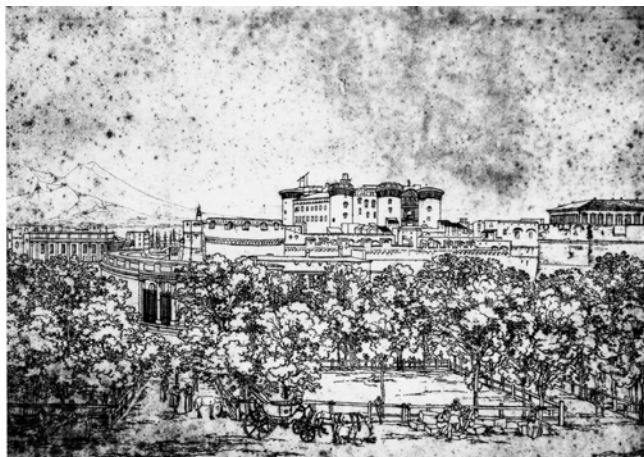


Fig. 3 (a sinistra): Achille Vianelli, veduta di Castelnuovo dai giardini del largo di Castello (particolare), Società Napoletana di Storia Patria. Il disegno, anteriore al 1880, mostra il giardino antistante l'edificio della Gran Guardia, con il castello che appare «remoto e irraggiungibile» (Pane 1997, 49).

Fig. 4 (a destra): Piazza Municipio da via S. Carlo, 1870 circa. Sono visibili i giardini che saranno occupati dai quattro blocchi edilizi della Società Generale Immobiliare, mentre sullo sfondo si scorge l'isolato di San Carlino e a destra la Gran Guardia, demoliti tra il 1884 e il 1886 (Fiorentino, Matacena, 1989).

Nel caso napoletano, il primo architetto a proporre un progetto in tal senso – all'indomani dell'Unità – fu Errico Alvino (1809-1876), già noto per celebri interventi di sistemazione urbana e di restauro, che tuttavia, nei confronti del largo del Castello, come in altre proposte coeve per i “quartieri bassi”, appare ben poco attento alle istanze di tipo conservativo. Già nel luglio del 1861, egli presentò il “Progetto del Nuovo Porto Mercantile nella rada di Napoli” dove sostenne la necessità di destinare ad attività portuali tutta la costa napoletana da Mergellina a San Giovanni a Teduccio, in virtù dell'aumento dei traffici nella città, divenuta il nodo commerciale nevralgico del Meridione [Crachi 1996; Pane, Russo 2012]. In tale ambito l'architetto prevede l'isolamento del Castelnuovo – da destinare a sede del Municipio – attraverso la demolizione di tutte le fortificazioni, da sostituirsi con una nuova fascia perimetrale comprensiva di giardini su tre lati e di edifici residenziali sul quarto lato con affaccio sul mare. Soluzione, quest'ultima, che avrebbe completamente alterato il rapporto secolare tra la mole del castello e lo specchio d'acqua antistante.

Pressoché contemporaneamente, l'ingegnere Emmanuele Melisurgo (1809-1867) avanzò una richiesta al ministro dell'Interno finalizzata alla cessione gratuita e perpetua dei terreni occupati “inutilmente” da fossati e bastioni, da impiegare per la costruzione di nuovi fabbricati destinati ad abitazioni, adducendo puntuali motivazioni di ordine sociale (dare lavoro alla classe operaia e aumentare le abitazioni), funzionale (migliorare la percorribilità dell'area) ed estetico, dal momento che l'operazione avrebbe consentito la regolarizzazione nonché l'abbellimento del grande invaso. Il progetto, rappresentato mediante un raffronto con lo stato dei luoghi, se da un lato si atteneva al limite planimetrico dell'ingombro dei corpi militari – pur regolarizzandolo e sostituendolo con i nuovi edifici – alterava fortemente il rapporto tra la città e il castello, che non dominava più sul tessuto urbano, ma veniva da quest'ultimo quasi offuscato ed escluso [Pane, Russo 2012]. Il rigetto della proposta da parte dei Ministeri fu però motivato da ragioni ben più pragmatiche di quelle conservative.



A seguito di queste proposte e dopo alcuni dibattiti svolti in Consiglio Edilizio fin dal luglio 1861 – durante i quali l'edile Padula aveva sottolineato la necessità di «convertire il minaccioso aspetto di quelle fabbriche in civili costruzioni» [Buccaro 1985, 204] – il Comune di Napoli approvò, il 20 novembre 1861, la proposta della Commissione per le pubbliche Opere e della Giunta municipale di isolare il castello e inserirlo in un disegno di giardini e passeggiate. Condizione fondamentale era naturalmente la cessione gratuita da parte del Ministero di Guerra e Marina, dei terreni occupati dalle fortificazioni del castello. Occorsero tuttavia molti anni perché la richiesta fosse accolta del tutto - nel corso dei quali la questione occupò i dibattiti parlamentari producendo diversi disegni di legge – tuttavia già nel dicembre 1861 si ottenne la cessione parziale dei fossati esterni, oltre ai due bastioni sulla piazza – quello del Molo o del Malguadagno e dell'Incoronata – demoliti l'anno seguente [Casiello 1983; Buccaro 1985; Pane, Russo 2012].

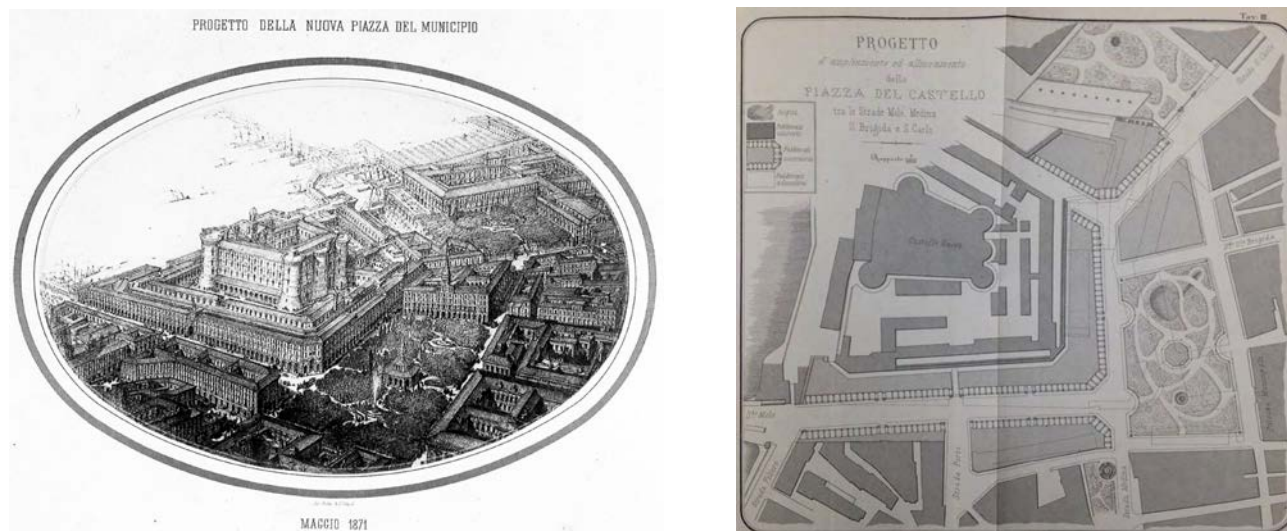
## 2. La demolizione dei bastioni dal 1870 alla fine del secolo

Soltanto il 19 giugno 1870, con legge n. 5702, lo Stato italiano concesse gratuitamente al Municipio di Napoli la proprietà di una cospicua parte dei fabbricati e dei terreni adiacenti alla cinta di Castelnuovo, affidandogli i fronti settentrionale e occidentale degli antemurali, affinché si potessero demolire i fabbricati e i bastioni e colmare i fossati per utilizzare i terreni. Quindi, alla luce delle nuove concessioni, il 3 maggio 1871 il Comune bandì un *Concorso per il Piano Regolatore delle Opere Pubbliche per la città di Napoli*, assegnando il termine di un mese per la presentazione delle offerte. Pervennero così proposte dal signor Giovanni Trisolini - ritiratosi in seguito - e dai signori Giovanni Fumagalli e Mattia d'Errico, oltre a quella della Società Giura-Alvino & C., già avanzata a titolo personale qualche mese prima.

Pur rimanendo senza vincitori ufficiali, l'esito del concorso condusse l'amministrazione, con deliberazione del 14 luglio del 1871, a preferire il progetto della Società Giura-Alvino, con la quale stipulò l'anno successivo un contratto di concessione dei lavori, iniziati poco dopo. Elaborato a partire dalla prima proposta dello stesso Alvino del 1861 – ma con notevoli varianti che certamente risentivano del progetto Melisurgo [Pane, Russo 2012] – il nuovo assetto del largo del Castello prevedeva questa volta un'area a verde molto ridotta, a favore della costruzione di alti edifici residenziali porticati da realizzarsi lungo gli assi stradali principali individuati nella via del Molo, nel prolungamento di via Medina e via Municipio, prospiciente l'omonimo palazzo [Società Giura-Alvino 1871; Contratto Municipio e Giura-Alvino 1875; Novi 1875; Bruno, De Fusco 1962; Alisio 1978; Casiello 1983; Buccaro 1985; Crachi 1996; Rossi 1997; Rossi 2008; Pane, Russo 2012].

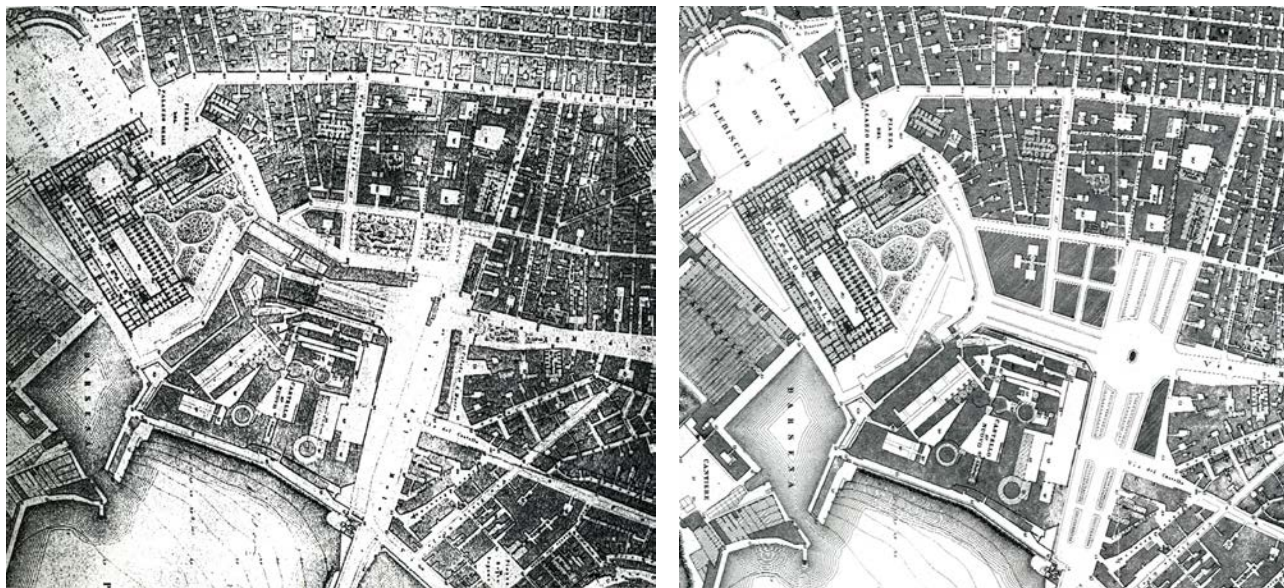
Benché la cessione degli edifici e del terreno dell'area non fosse del tutto completata, al 1875 risultavano concluse dalla Società diverse operazioni, quali: la costruzione del palazzo della Borghesia, compreso tra le attuali via Verdi e via Santa Brigida e «“imposto dal Municipio” per mascherare la visuale della caotica situazione dell'*insula* di Santa Brigida e annessi vicoli» [Rossi 1997, 76], la demolizione dei bastioni della Maddalena e dell'Incoronata, oltre a quella della Gran Guardia, della Sega Meccanica, e di altri corpi che nel tempo erano stati addossati alle fortificazioni. Una rappresentazione dello stato dei luoghi, in questa fase, è fornita dalla pianta del Comune di Napoli redatta da Federico Schiavoni (1872-80) e soprattutto dal suo confronto – proposto da Rossi – con l'esemplare che reca le correzioni di primo Novecento conservato presso l'IGM di Firenze.

ANDREA PANE, DAMIANA TRECCOZZI



Figg. 5-6: Società Giura-Alvino & C., *Progetto della nuova Piazza del Municipio, veduta e planimetria*, maggio 1871 (Crachi 1996; Società Giura-Alvino 1871).

Nella prima pianta il lato settentrionale della piazza figura già sostanzialmente liberato, ma ancora occupato dai giardini e dall'isolato di San Carlino nella parte verso il palazzo municipale, mentre il lato occidentale del castello appare ancora ingombro di costruzioni. Nella versione aggiornata si riconoscono, invece, il palazzo della Borghesia completato, l'adiacente edificazione di quattro blocchi edilizi sul precedente giardino tra le attuali via Santa Brigida, via Verdi e piazza Municipio e, infine, la sistemazione con filari di lecci della piazza Municipio, ormai liberata dall'isolato di San Carlino e completata sul lato settentrionale dall'isolato dell'hotel de Londres [Rossi 1997, 76-88; Rossi 2008, 39-40]. Questi ultimi lavori furono tuttavia eseguiti almeno dieci anni più tardi e in seguito a nuovi affidamenti disposti dall'amministrazione. Nel 1876, infatti – mentre crollava rovinosamente la torre di Mezzo del castello, forse anche a causa dei turbamenti indotti dalle demolizioni – una controversia tra il Comune e la Società Giura-Alvino, dovuta a problemi sopraggiunti con i lavori al bastione di Santo Spirito, causava la sospensione delle demolizioni dell'area occidentale delle fortificazioni, conducendo nel 1878 alla rescissione del contratto. Soltanto nel 1880 il Comune esprimeva parere favorevole ad affidare le opere alla Società Generale Immobiliare di Roma, sulla base di un progetto mirante a regolarizzare la piazza con l'edificazione della Borsa del commercio e della sede centrale del Banco di Napoli. Tuttavia i lavori, dichiarati di pubblica utilità nel 1883, venivano effettivamente ripresi dalla nuova società solamente nel 1884, quando l'emergenza del colera stava già modificando radicalmente le priorità dell'amministrazione comunale. Furono quindi portate avanti, tra il 1884 e il 1886, solo le demolizioni della Gran Guardia, dell'isolato di San Carlino e della rimanente parte del bastione di Santo Spirito, mentre a oriente furono realizzati i quattro blocchi edilizi già citati, quasi certamente su progetto di G.B. Comencini [Buccaro 1985; Crachi 1996; Rossi 1997; Pane, Russo 2012].



*Figg. 7-8: Pianta del Comune di Napoli (1872-80) redatta da F. Schiavoni, confronto fra l'esemplare originale e quello con le correzioni apportate a inizio Novecento, conservato presso l'IGM di Firenze (Rossi 2008).*

Benché ancora incompleto, il nuovo assetto della piazza fu presto investito da critiche per aver restituito uno spazio informe, dall'inaccettabile disallineamento tra la strada del Molo e il Palazzo del Municipio, occupato da inutili e sgradevoli giardini di intralcio al "camminamento" e perimetrato da «edificii discordanti». Cosicché, sul finire degli anni Ottanta, furono avanzate nuove proposte per porvi rimedio: per primo l'ingegnere Equizio Mayo suggerì nel 1887 di modificare l'andamento del Rettifilo, da poco tracciato, affinché risultasse perpendicolare al fronte nord del castello, successivamente l'architetto Nicola Breglia, nell'ambito dell'incarico per una nuova sede della Banca d'Italia, ideò una nuova sistemazione della piazza Municipio, mentre Raffaele d'Ambra propose, nel 1889, la conservazione di alcuni frammenti degli antemurali da cui traguardare l'arco trionfale di Alfonso, accennando – sia pur timidamente – a una istanza di tipo conservativo [Pane, Russo 2012, 141]. Infine l'architetto Giovanni Castelli prevede il riordinamento della facciata del Palazzo Municipale e l'assestamento della Piazza Municipio [Castelli 1888]. Sullo scorcio del secolo fu poi inaugurato, il 12 giugno 1897, il monumento equestre a Vittorio Emanuele II posto al centro della nuova piazza, mentre nello stesso anno veniva deciso – contro il divieto del Regio Commissario – lo spostamento della fontana del Nettuno dall'imbocco di via Medina alla piazza della Borsa, allora in corso di realizzazione. È significativo osservare come entrambi i monumenti, oggi, siano stati invertiti nelle loro posizioni a seguito dei lavori della metropolitana: la statua equestre è stata infatti collocata in piazza della Borsa (oggi Bovio), proprio al posto della fontana, e la fontana del Nettuno invece ubicata – dopo una breve permanenza all'imbocco di via Medina, in luogo lievemente difforme dalla posizione originaria – di fronte a palazzo San Giacomo.



ANDREA PANE, DAMIANA TRECCOZZI

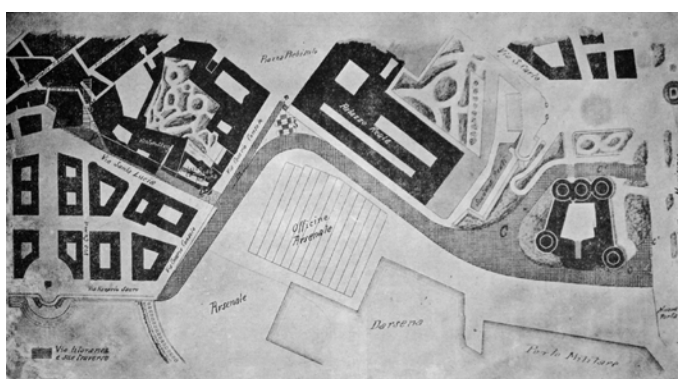


Fig. 9: (a sinistra): V. Pantaleo, *Su di un moderno piano regolatore della città di Napoli*, ivi 1921.

Fig. 10: (a destra in alto): C. Guerra, *veduta del progetto di concorso per una «nuova via tra l'Oriente e l'Occidente»*, 1924 (Amirante, Bruni, Santangelo 1993).

Fig. 11: (a destra in basso): M. Monticelli, *progetto per la nuova Litoranea*, 1924 (Veronese 2012).

### 3. Il definitivo isolamento del castello durante gli anni del regime, 1924-1939

Dopo quasi vent'anni di stasi – durante i quali Castelnuovo e la sua area circostante non furono oggetto di interventi, escluso il restauro dell'arco di Alfonso d'Aragona – il tema dell'isolamento del castello venne ripreso a partire dal 1924. A tale data, e precisamente al 19 novembre, risale infatti la costituzione di una commissione per il restauro di Castelnuovo, composta da Pietro Municchi in qualità di presidente, Luigi Giusso della Schiava, Michele Platania e Riccardo Filangieri di Candida. Com'è ben noto, sarà proprio quest'ultimo a guidare l'intervento nell'arco di un quindicennio, ispirandosi ai criteri del restauro storico, pur tra non lievi polemiche, sollevate a più riprese da Achille Stella [Casiello 1983; Rosi 1996, 302].

Tralasciando gli aspetti prettamente architettonici, peraltro già ampiamente indagati dalla bibliografia, in questa sede evidenzieremo quanto venne realizzato sulle residue strutture della cinta bastionata, che sopravvivevano ancora sul lato sud-occidentale. Alla metà degli anni Venti la radicale demolizione delle fortificazioni attuata a fine Ottocento appariva già degna di biasimo: lo stesso Stella scriveva che «la sparizione della cinta esterna di fortificazioni [...] rappresenta una grave perdita per il patrimonio storico della Città» [Stella 1926, 30], mentre Filangieri auspicava la conservazione dei basamenti del bastione meridionale del Parco, del baluardo settecentesco della Darsena e della cortina bastionata



di San Vincenzo, «come reliquia di una delle prime e più imponenti fortezze moderne» [Filangieri 1940, 50]. Furono tuttavia scelte di ordine più generale, spinte anche dal regime fascista e in particolare dall'Alto commissario Michele Castelli, a decretare la demolizione di queste strutture, nell'ambito dell'apertura della nuova strada litoranea. Quest'ultima, già discussa da tempo, fu oggetto di uno specifico concorso indetto dal Comune nel 1924 per il collegamento tra oriente e occidente della città, nel corso del quale si confrontarono oltre 40 progetti, in parte presentati già in diverse occasioni [Mangone 2009, 50; Veronese 2012, 198-199]. Dalle radicali proposte di Guerra a quelle più caute di Pantaleo (già anticipate da quest'ultimo nel suo piano regolatore del 1921), il lato sud-occidentale del castello era liberato, in misura più o meno maggiore, da bastioni e costruzioni per far posto a una nuova strada, prevista anche nel progetto vincitore dell'ingegnere Mario Monticelli, che riduceva Castelnuovo a un'isola contornata dalle nuove arterie carrabili.

Assunti i lavori della Litoranea da parte dell'Alto Commissariato, in parziale difformità col progetto Monticelli, la demolizione della fascia sud-occidentale dei bastioni – confermata anche nel piano Giovannoni del 1926 – fu realizzata a partire dal dicembre 1928 e compiuta in pochi mesi, dando luogo all'attuale via Parco del Castello [Bollettino del Comune di Napoli 1928, 24-25]. Il definitivo isolamento del castello fu completato – tra le polemiche di Stella, concentrate soprattutto sui criteri del restauro – entro il 1939. L'assetto della piazza Municipio subì ulteriori modifiche nel corso degli anni Cinquanta, con il famigerato taglio dei lecci del sindaco Lauro (1956) e la costruzione di alcuni edifici sul fronte settentrionale: la sede della Banca d'Italia, di Canino e Foschini (1952) e il palazzo d'angolo con via Nuova Marina, ancora di Canino (1953).

## Conclusioni

Già nel 1942, il soprintendente Giorgio Rosi rimpiangeva «la sorte, draconianamente decisa, dei grandiosi baluardi napoletani», sacrificati dalle «limitate vedute urbanistiche del momento» e dalla «passione politica predominante», che avevano impedito una decorosa sistemazione, rispettosa della memoria e della storia. Tale giudizio sarà in seguito condiviso da Roberto Pane, che nel 1975 osserverà come «il cosiddetto “isolamento” fu la conseguenza di una errata valutazione del significato storico della stratificazione ambientale; un errore che non è possibile ascrivere ad alcuni determinati operatori, appunto perché derivante da equivoci culturali che troviamo presenti attraverso numerose generazioni» [Casiello 1983, 79-82; Pane, Russo 2012, 143-144].

Gli avvenimenti fin qui esposti mostrano, in effetti, un quadro complesso, ma tutto orientato ad un convinto programma di modificazione. Pur nel rapido evolversi degli approcci alle trasformazioni dell'area, emerge la consistente mole di operazioni che, nell'arco di meno di un secolo, furono messe in campo nei confronti di un contesto tra i più ricchi di testimonianze della città, degno oggi delle più approfondite indagini archeologiche, ma che, allora, fu considerato solo un'area strategica da “liberare” e destinare ora a nuovi quartieri, ora a spazi pubblici rappresentativi della nuova città borghese. Ciò a dimostrare che quello che appare al generico visitatore del terzo millennio come un “paesaggio urbano storico” (definizione Unesco) relativamente compiuto e immutabile, è invece il frutto di un processo di trasformazioni recenti quanto mai articolato, la cui piena comprensione è possibile soltanto integrando, sinergicamente, fonti iconografiche storiche con attuali metodi di rappresentazione digitale, ovvero vecchi e nuovi Media per il paesaggio, come recita il titolo stesso di questo Convegno.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (1978). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*. Roma: Officina Edizioni.
- AMIRANTE, R., BRUNI, F., SANTANGELO, M.R. (1993). *Il Porto*. Napoli: Electa Napoli.
- BOLLETTINO DEL COMUNE DI NAPOLI (1928). *Dall'antico Arsenale all'incanto della Litoranea*. In «Bollettino del Comune di Napoli», LIV, n. 12, pp. 21-25
- BRUNO, G., DE FUSCO, R. (1962). *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*. Napoli: L'Arte tipografica.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASIELLO, S. (1983). *Restauri a Napoli nei primi decenni del '900*. In «Restauro», XII, n. 68-69, pp. 5-143.
- CASTELLI, G. (1888). *Idee e proposte intorno al riordinamento dell'attuale facciata del palazzo di Città ed all'assestamento di Piazza Municipio*. Napoli.
- CONTRATTO TRA MUNICIPIO E GIURA-ALVINO (1875). Napoli: Tipografia editrice degli Accattoncelli.
- CRACHI, P. (1996). *Pisanti e Castrucci architetti a Napoli*. Napoli: Electa.
- FILANGIERI, R. (1940). (a cura di) *Relazione sull'isolamento e sui restauri di Castel Nuovo*. Napoli: Giannini.
- FIORENTINO, G., MATA CENA, G. (1989). *Napoli in posa: 1850-1910, crepuscolo di una capitale*. Napoli: Electa Napoli.
- GIANNETTI, A. (1989). *Il «Progetto Grande» di Antonio Niccolini: tema con variazioni*. In *Il disegno di architettura*, atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di CARPEGGIANI, P., PATETTA, L. Milano: Guerini, pp. 87-94.
- MANGONE, F. (2009). *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli mancata in un secolo di progetti urbanistici 1860-1952*. Napoli: Grimaldi.
- NOVI, G. (1875). *Il largo del Municipio in Napoli ed il suo nuovo ordinamento per opera della Società d'ingegneri intraprenditori Giura-Alvino e C. Osservazioni-critico-storiche*. Napoli: Stab. Tip. G. Nobile.
- PANE, A., RUSSO, V. (2012). *Le fortificazioni napoletane tra dismissione e valorizzazione (1860-1939)*. In «Storia urbana», a. XXXV, n. 136-137, pp. 123-163.
- PANE, G. (1997). *Il largo del Castello nell'iconografia storica*. In *Piazza del Municipio e il palazzo della Banca di Roma a Napoli*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Stagioni d'Italia, pp. 17-51.
- PARISI, R. (2009). *Un «genio» in crisi tra «ragion di Stato» e logiche di mercato. Ingegneri militari e trasformazioni urbane a Napoli nell'Ottocento*. In «Città e Storia», IV, 2, pp. 469-483.
- ROSI, M. (1996). *Riccardo Filangieri e Adolfo Avena. Restauri in Castel Nuovo*. In *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di CASIELLO, S. Venezia: Marsilio, pp. 291-310.
- ROSSI, P. (1997). *Sviluppo urbano della piazza del Municipio*. In *Piazza del Municipio e il palazzo della Banca di Roma a Napoli*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Stagioni d'Italia, pp. 55-104.
- ROSSI, P. (2008). *La piazza del Municipio ovvero la definizione degli antichi spazi urbani intorno a Castelnuovo*. In *Valorizzazione e Catalogazione dei Centri Storici, un percorso per la tutela dei beni culturali in Campania*, a cura di ROSSI, P., RUSCIANO C. Napoli: Editoriale scientifica, pp. 23-50.
- SCALVINI, M.L. (1989). *Antonio Niccolini e il «Progetto Grande» per Napoli, da Gioacchino Murat a Ferdinando II*. In *Il disegno di architettura*, atti del Convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di CARPEGGIANI, P., PATETTA, L. Milano: Guerini, pp. 79-86.
- SOCIETÀ GIURA-ALVINO (1871). *Progetto di ampliamento ed allineamento della piazza del Castello in Napoli*. In «La scienza e l'arte dell'ingegnere architetto», I.
- STELLA, A. (1926). *Il Castello Angioino di Napoli. Capisaldi di un razionale restauro*. Napoli: Jovene.
- VENDITTI, A. (1961). *Architettura neoclassica a Napoli*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- VERONESE, L. (2012). *Il restauro a Napoli negli anni dell'Alto Commissariato (1925-1936)*. *Architettura, urbanistica, archeologia*. Napoli: Fridericiiana Editrice Universitaria.

## Note

Il presente contributo costituisce un primo risultato delle ricerche svolte dagli autori nell'ambito del progetto Social Network delle Entità dei Centri Storici (SNECS) sviluppato dal Distretto Tecnologico DATABENC. Il lavoro di ricerca è frutto, in particolare, dell'attività 1.2 "Analisi dei caratteri del tessuto urbano e analisi critica dei manufatti", coordinata da Andrea Pane per il Dipartimento di Architettura, nell'ambito dell'OR1 "Analisi del contesto e fabbisogno tecnologico". Il testo, frutto di un lavoro di ricerca congiunto dei due autori, è dovuto ai seguenti apporti individuali: Andrea Pane è autore dei paragrafi 2 e 3; Damiana Treccozzi del paragrafo 1. L'introduzione e le conclusioni sono frutto di riflessioni congiunte dei due autori.

## ***Identità in 'differita'. Immagini del paesaggio storico d'Abruzzo tra sedimentazione e trasformazione***

*'Deferred' identities. Images of the historical landscape of Abruzzo between sedimentation and transformation*

**STEFANIA POLLONE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The cultural heritage of the centers of Abruzzo and, particularly, that belonging to the areas of Marsica and L'Aquila, both interested by two of the most important seismic events from the beginning of the 20<sup>th</sup> century – the earthquakes of Avezzano (1915) and L'Aquila (2009) – provides the opportunity to reflect on the dynamics of transformation of an historical landscape severely damaged, as well as on the features that the media – which allow to perpetuate their memory – could take.*

*Taking into account the possibility to interpret the characteristics of the large amount of photographic documentations produced after these events, the paper aims at defining a comparison between 'deferred' identities, as well as at providing an original interpretation which defines a double interpretative level linked, on one hand, to the description of the 'contextuality' of the signs of the traumatic event and, on the other hand, to the sedimentation of the image of an heritage characterized by tangible and intangible stratifications.*

### **Parole chiave**

Abruzzo, paesaggio storico, terremoti, stratificazioni, fotografia

Abruzzo, historical landscape, earthquakes, stratifications, photography

### **Introduzione**

Il patrimonio costituito dai centri storici del contesto abruzzese e, in modo particolare, quello appartenente all'area marsicana e a quella aquilana, interessate entrambe da due tra i sismi più rilevanti dall'inizio del Novecento – il terremoto di Avezzano del 13 gennaio 1915 e quello dell'Aquila del 6 aprile 2009 –, offrono spunti per riflettere in merito alle dinamiche di trasformazione di un paesaggio storico profondamente colpito, ma anche al ruolo che i mezzi di comunicazione, ai quali è affidata la perpetuazione del ricordo, possono assumere. La cospicua documentazione fotografica prodotta a seguito di tali eventi catastrofici – la cui rilevanza ha suscitato, allora, come più recentemente, l'attivo coinvolgimento dei media – può essere considerata, di conseguenza, come uno strumento mediante il quale operare un confronto, tanto sincronico quanto diacronico, tra il quadro dei danneggiamenti e la risposta, in termini di resilienza, offerta, nel tempo, dal territorio e dai contesti urbani, ma anche valutare le modalità di trasmissione della memoria di questi avvenimenti traumatici.

Da una parte, dunque, la possibilità di leggere sinotticamente, attraverso la fotografia, la condizione dei centri danneggiati dal terremoto di Avezzano appena dopo l'evento e la loro consistenza attuale ad un secolo di distanza permette di verificare la capacità di

STEFANIA POLLONE

adattamento del paesaggio e di riconoscere, al contempo, il riflesso delle stratificazioni immateriali e delle tracce della catastrofe sulla percezione dei luoghi. Dall'altra, il confronto tra le immagini della città di Avezzano e dei centri maggiormente danneggiati dalle devastazioni del 1915 e quelle che testimoniano – nel capoluogo abruzzese e nei borghi del suo contado – delle ferite, ancora vive, del sisma aquilano rivela l'esistenza di molteplici affinità. Quali vere e proprie 'invarianti', queste ultime si possono riconoscere, allora, nella corrispondenza del quadro dei danni che, fissato attraverso la fotografia, restituisce la risposta del palinsesto costruito dinanzi a eventi distanti nel tempo; ma anche nell'analogia tra i 'modi' stessi della documentazione di questi ultimi, nei quali si può individuare il ricorso a medesimi punti di ripresa o a canoni figurativi e prospettive ricorrenti, considerati, probabilmente, i più adatti a tramandare l'immagine della catastrofe. Il confronto tra tali identità, si potrebbe dire, in 'differita' e la lettura delle testimonianze iconografiche e fotografiche, documenti visivi di queste ultime, si pongono, dunque, a sostegno di un duplice livello interpretativo inerente, da un lato, la descrizione della 'contestualità' dei segni dell'evento traumatico e, dall'altro, la sedimentazione dell'immagine di un patrimonio costituito da stratificazioni tangibili e intangibili.

### **1. Caratteri e vulnerabilità di un paesaggio in trasformazione**

Tutto l'Abruzzo è intriso di tempo; è un luogo che lentamente si spoglia del proprio passato, che custodisce una storia difficile, scabra. Vi sono città antichissime, come Atri, città antiche, come Sulmona, città meno antiche come L'Aquila, ma in tutte il tempo perdura con una pazienza, una lenta ostinazione che affascina. Non è il tempo elegante e cialtrero della bella Toscana, non il tempo cerimonioso e paludato di Roma fastosa, ma un tempo che sa di vecchio e insieme di inveterato, un tempo disadorno e severo, ancora un tempo entro cui soggiornano silenzio e solitudine. Il tempo diventa qui mura grigie di poderose costruzioni [...]. L'Abruzzo è fitto di luoghi senza nome, torri di cui si è dimenticato senso e costruttore, di castelli diruti in cui non sembra mai siano stati abitanti degni di memoria [Manganelli 2005, 142].

Le impressioni suscitate in Giorgio Manganelli dalla vista del paesaggio storico d'Abruzzo ben descrivono – come fa notare Claudio Varagnoli – quell'«accumulo di un tempo inconsapevole» che rappresenta il principale carattere di luoghi connotati da stratificazioni plurisecolari e da sempre mutevoli componenti fisiche e percettive [*Abruzzo da salvare* 2008, 7]. Per la sua particolare conformazione orografica, la cui notevole variabilità risulta singolare nell'intera penisola italiana data la compresenza dell'ampia pianura verso il mare, del sistema collinare e dei massicci appenninici verso l'interno, la regione si presta ad accogliere un'altrettanto variegata messe di testimonianze architettoniche. Strettamente connesse alle condizioni geografiche e climatiche, queste ultime appaiono declinate, difatti, in ragione delle specificità dei singoli contesti che hanno condizionato, nel tempo, il ricorso a tecniche costruttive vernacolari e la scelta di materiali tra quelli localmente meglio reperibili. Inoltre, «il carattere di ruralità – scrive Varagnoli – è il tratto saliente del patrimonio storico abruzzese, che si tratti di case o di borghi, di architettura religiosa o fortificata. I tanti centri sparsi sul territorio [...] che raramente superano le cinquemila unità, ne fanno una grande campagna [...]. Le stesse città capoluogo di provincia [...] mancano di particolari accentuazioni, a conferma di una identità diffusa che è propria di tutta la regione» [*Abruzzo da salvare* 2008, 8].

Tali architetture, originatesi e sviluppatesi in rapporto osmotico con il paesaggio, ne costituiscono una delle componenti fondamentali e, più che altrove, ne testimoniano la





Fig. 1: A. Fumo, *L'Orrendo terremoto dei 13 gennaio 1915*, Società tipografica Italiana, New York 1915, frontespizio.

Fig. 2: A. Beltrame, *Catastrofico terremoto degli Abruzzi ed in Campania: il Re assiste al passaggio dei feriti tolti dalle rovine di Avezzano* («*La Domenica del Corriere*», 24-31/01/1915, frontespizio).

Fig. 3: A. Molinari, *Il Re fra le rovine di Avezzano; Le rovine sulla strada provinciale di Celano* («*L'Illustrazione Italiana*», 24/01/1915, frontespizio).

inesorabile trasformazione. Lento o più repentino, questo processo continuo interessa in modo generalizzato tutto il territorio regionale che si connota per la presenza di fattori di vulnerabilità, tanto economico-sociale, quanto di natura fisica, causa dei principali fenomeni di dismissione dei centri storici minori. Una terra di 'abbandoni', l'Abruzzo, in cui, fin dai tempi più antichi, «le caratteristiche geologiche e l'elevata sismicità hanno [...] influito in termini non trascurabili sui caratteri e nella continuità degli insediamenti tanto da determinare la scomparsa di centri urbani, anche di notevole consistenza» [Properzi 1988, 16].

Il patrimonio costruito storico d'Abruzzo e, in particolar modo, quello dell'area marsicana e di quella aquilana, profondamente colpite dagli eventi sismici del 1915 e del 2009, rappresenta, allora, un osservatorio privilegiato per riflettere intorno ai temi della trasformazione di quelle componenti che ne definiscono la struttura e della sedimentazione della loro percezione. L'entità, la consistenza e la tipologia degli 'abbandoni', inoltre, rendono possibile un confronto in merito alle cause di questi ultimi ma anche rispetto all'incidenza degli eventi disastrosi, succedutisi in tempi più o meno recenti, sulle alterazioni del paesaggio.

Se il territorio regionale, segnato dalla presenza di masse montuose di costituzione calcarea e dolomitica nelle quali l'Appennino raggiunge le vette più alte [Santini, Lauciani 1996, 31], presenta, com'è noto, un elevato rischio sismico, l'altopiano del Fucino e la conca aquilana, in particolare, rientrano rispettivamente nelle zone 1 e 2 della Classificazione Sismica dell'Italia. Il primo costituisce la porzione sud-orientale della Marsica, la cui estensione prosegue a nord-ovest raggiungendo Tagliacozzo e Carsoli, e, fino al 1875, è stato caratterizzato dalla presenza dell'omonimo lago – poi prosciugato [Parisi 1999, 147-170] – intorno ai cui argini si sono stratificati, nei secoli, i principali

STEFANIA POLLONE

abitati. La conca aquilana, che rappresenta, invece, una depressione tettonica recente [Fiorani 2009, 8], è compresa tra il massiccio del Gran Sasso a nord e il Monte Velino a sud. In entrambi i contesti geografici, il frequente verificarsi di terremoti ha determinato, fin dall'antichità, e soprattutto a seguito degli eventi di maggiore entità, l'inesorabile trasformazione degli abitati – continuamente ricostruiti su se stessi o in luoghi considerati più sicuri – ovvero il loro abbandono.

## 2. Il ruolo dell'immagine nella documentazione della catastrofe

Il terremoto che il 13 gennaio 1915 scosse l'area del Fucino – con una magnitudo di 7.0, corrispondente all'XI grado della scala Mercalli – fu uno degli eventi più disastrosi e intensi registrati in Italia, provocò la completa distruzione della città di Avezzano, ferì duramente gran parte del patrimonio architettonico e artistico degli oltre trentasette comuni colpiti dalla forza distruttiva, facendo, inoltre, numerosi danni anche nel territorio aquilano [13 gennaio 1915, 1999; Fiorani 2004-07, 494; Cimbolli Spagnesi 2009, 179; Bartolomucci 2015, 151-161]. Buona parte delle chiese furono danneggiate, molte delle fortificazioni abbandonate e lasciate in rovina, mentre per altre strutture si procedette a interventi di demolizione e ricostruzione: ciò che sopravvisse alle scosse sismiche, però per l'incuria o per gli smontaggi successivi.

Analogamente, il terremoto che il 6 aprile 2009 ha colpito la città dell'Aquila e i borghi del suo contado ha rappresentato un evento particolarmente distruttivo [Terra concussa 2015]. Ferita ancora viva nella memoria collettiva, il sisma aquilano ha profondamente modificato la percezione del centro urbano – in gran parte svuotato e oggi ridotto a enorme cantiere – e del paesaggio storico che, in fase di emergenza, ha dovuto far posto a nuovi insediamenti del tutto privi di identità.

La grande attenzione mediatica rivolta a documentare la devastazione, in primo luogo, mediante l'uso della fotografia e, nel caso del terremoto della Marsica, ricorrendo anche a illustrazioni su quotidiani, che ha accompagnato entrambi gli eventi catastrofici, ha fornito dati utili tanto per comprendere i registri figurativi adoperati, quanto per confrontare e valutare l'entità dei danni, le vulnerabilità del patrimonio costruito storico e la risposta di quest'ultimo alle sollecitazioni sismiche. Dalla lettura delle testimonianze grafiche emerge, innanzitutto, la forza iconica della distruzione: le immagini, infatti, ritraggono con durezza facciate segnate da profonde fessurazioni, pannelli murari fuori piombo, edifici privi di coperture, sventrati o ridotti in macerie; intere parti di città completamente cancellate dalla forza del sisma. La fotografia, oggi come allora, è testimone della catastrofe, immortala la tragedia, fissa il ricordo della perdita: in ciò che si legge è vivo il senso del trauma, della distruzione rapida e inaspettata di un mondo di valori e di identità. «Se di fronte a una catastrofe rovina umana e rovina materiale si identificano, in questa simbiosi la perdita improvvisa, non originata dal 'naturale' passaggio del tempo, somiglia piuttosto a un sacrificio e si carica di significati simbolici» [Oteri 2009, 40]. Valori, questi ultimi, chiaramente riconoscibili in tali testimonianze visive, soprattutto laddove è enfatizzato il contrasto tra l'uomo e quelle rovine *premature* da cui è circondato e alle quali guarda con dolore.

Tutto questo è durato venti secondi, al massimo trenta. Quando la nebbia di gesso si è dissipata, c'era davanti a noi un mondo nuovo. Palazzi che non esistevano più, strade scomparse, la città appiattita [...] e figure simili a spettri fra le rovine [Quand Silone raconte sa vie 1955].



Fig. 4: A. Molinari, *Primi lavori di scavo ad Avezzano*, 1915 (*«L'Illustrazione Italiana»*, 24/01/1915).

Fig. 5: M. B. Bossi, *L'Aquila, piazza Santa Maria di Bagno*, aprile 2010 (*Immota manet* 2010).

Il terremoto della Marsica, tra i più intensi del XX secolo, insieme a quello di Messina del 1908, è stata una delle catastrofi più documentate: l'entità dei danni, l'elevato numero delle vittime e dei feriti e, soprattutto, la coincidenza con l'inizio del primo conflitto mondiale catalizzarono l'attenzione dei mezzi di comunicazione a livello nazionale e internazionale. Rapidamente si moltiplicarono le rappresentazioni pubblicate su riviste settimanali quali la *«Domenica del Corriere»* e *«L'Illustrazione italiana»*. Nel primo caso, fu dato ampio spazio a illustrazioni a colori – in gran parte realizzate da Achille Beltrame – nelle quali si puntò prevalentemente sulla descrizione del coinvolgimento di militari e forze dell'ordine, raffigurati nell'atto di scavare tra le macerie – rappresentate principalmente in secondo piano – per cercare feriti o estrarre vittime, ovvero in quello di soccorrere e portare viveri ai sopravvissuti.

Diversamente, ne *«L'Illustrazione italiana»* si affidò prevalentemente alle fotografie dell'inviato speciale Aldo Molinari il compito di documentare i danni del sisma. Particolarmente significativa a tal proposito la scelta dei punti di ripresa posti quasi a livello del suolo in modo da inquadrare e da conferire ancor più rilevanza alla presenza delle rovine della città di Avezzano, rappresentate sempre in primo piano. E, ancora, la fotografia testimonia dei principali monumenti danneggiati e, allo stesso tempo, dello stato dei centri prima del sisma, offrendo un interessante strumento per valutare l'entità delle perdite. La perpetuazione della memoria di Avezzano, Magliano dei Marsi, Alba Fucens e Scanno, alcuni dei «paesi della Marsica distrutti dal terremoto» [Comandini 1915, 68-78], venne allora affidata ai documenti visivi, quegli stessi che, oggi, permettono di valutare la sedimentazione di quelle trasformazioni traumatiche nella percezione del paesaggio.

Non raramente, dal confronto tra le immagini dei danni provocati dal sisma del 1915 e da quello del 2009 emergono affinità tali da far pensare alla rappresentazione di una medesima catastrofe piuttosto che di eventi distanti tra loro quasi un secolo. In alcuni casi, infatti, stupisce una certa sovrapposibilità tra le riprese fotografiche che, sebbene inerenti contesti e architetture differenti e lontane nel tempo e nello spazio, appaiono connotate da caratteri ricorrenti. Uno degli elementi che accomuna tali testimonianze va ricercato in un linguaggio che lavora per contrapposizioni e che usa il bianco e nero, o meglio, che affida all'assenza del colore l'implicito rimando all'assenza della vita. Se nelle immagini risalenti al 1915 tale scelta fu prevalentemente dettata da esigenze di ordine tecnico, negli scatti più

STEFANIA POLLONE



Fig. 6: Celano, chiesa della Madonna del Carmine, 1915 (13 Gennaio 1915. Il terremoto della Marsica 1999).  
Fig. 7: M. B. Bossi, L'Aquila, Santa Maria di Paganica, agosto 2010 (*Immota manet* 2010).

recenti si coglie, piuttosto, la volontà di trasmettere visioni 'desaturate', nelle quali a emergere sono in prevalenza il vuoto e il silenzio.

Il rifiuto del colore e la scelta del bianco e nero [...] comunicano il senso di una sacralità antica [...] richiamo costante alla precarietà dell'esistenza umana. La gioia del colore è preclusa [...]. Le immagini del terremoto dell'Aquila [...] rafforzano l'idea che la vita [...] non è affatto piena di colori, o, almeno, non sempre. Più che i colori sfavillanti di un giorno di luce, a caratterizzare la condizione umana è una tonalità cinerina e anonima di un giorno triste e buio, dove i toni del bianco, accompagnandosi ai toni dei grigi, circoscrivono i confini, difficili e inquietanti, di un mondo, che appare come luogo del "patire" e dello "sperare" [Pititto 2010, 23].

Ecco che, allora, un reportage come *L'Aquila. Prima e dopo* (2012) di Gianni Berengo Gardin stigmatizza, nel contrasto tra un *prima* e un *dopo*, la cesura provocata dal terremoto nella vita della città; ma anche i lavori di Maria Benedetta Bossi [*Immota manet* 2010] e Antonio di Cecco – *In Pieno Vuoto, Uno sguardo sul territorio aquilano* (2013) – entrambi tecnici – l'una architetto, l'altro ingegnere – prima che fotografi, restituiscono, attraverso immagini silenziose, lo stato di luoghi e architetture profondamente feriti, affiancando a riprese ravvicinate, sguardi d'insieme capaci di cogliere simultaneamente valenze materiali e immateriali.

Da un punto di vista tecnico, inoltre, la lettura comparata delle testimonianze visive degli effetti dei due sismi sul costruito storico si pone come strumento di grande rilevanza per la valutazione delle vulnerabilità *endemiche* di tale patrimonio e per la possibilità di realizzarne una catalogazione. In particolare, emerge la ricorrenza di analoghi meccanismi di collasso riscontrabili principalmente in corrispondenza delle coperture, tanto a falda quanto a volta, e degli orizzontamenti, con conseguenti cedimenti nei cantonali e nelle murature in elevazione, a loro volta interessate da ribaltamenti semplici o composti, flessioni verticali e orizzontali. Il documento fotografico, dunque, acquista, anche in questo caso, un valore conoscitivo di grande importanza poiché, mediante la sua interpretazione e la possibilità di verificare la ricorrenza di danni analoghi nelle strutture in muratura, consente di costruire un vero e proprio atlante di casi significativi il cui studio può fornire dati utili a comprenderne debolezze e potenzialità. Contestualmente, la differente risposta



alle sollecitazioni del sisma aquilano e il presentarsi di crolli e meccanismi di collasso in edifici già restaurati a seguito di quello della Marsica consente di valutare l'efficacia o, viceversa, l'incongruità e la scarsa compatibilità degli interventi posti in campo nonché di calibrare l'approccio contemporaneo alla conservazione.

### 3. Il paesaggio storico d'Abruzzo: geografia delle trasformazioni

Il terremoto del 1915 determinò ripercussioni tanto sul patrimonio architettonico, provocando la perdita di interi centri urbani, quanto sul substrato sociale ed economico, accelerando inevitabilmente processi di abbandono e di dismissione già in atto. La diffusione e l'entità della devastazione furono tali da condizionare le dinamiche di trasformazione del paesaggio: «la Marsica bella e fiorente è colpita non solo nella sua vita e nelle sue opere, ma anche nei ricordi del suo passato, nei segni monumentali della sua storia» [Muñoz 1915, 62].

Se al soprintendente Antonio Muñoz va riconosciuto il merito di aver documentato, appena dopo il sisma, gran parte del patrimonio monumentale danneggiato pubblicando un lungo scritto sul «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», accompagnato da un ampio reportage fotografico attestante lo stato di conservazione precedente l'evento, l'approccio operativo fu più discutibile. Gli interventi condotti negli anni immediatamente successivi al 1915, infatti, furono dettati principalmente dalla rapidità dell'emergenza e consistettero in operazioni di messa in sicurezza e, solo in rari casi, in veri e propri restauri che comunque lasciarono ampio spazio a demolizioni e a ripristini di *facies* ritenute originarie [Ciranna 1996, 92; Fiorani 2004-07, 495]. La bassa percentuale degli edifici restaurati a fronte dell'enorme dissesto – ritardo imputabile anche alla condizione di crisi generale in cui l'Italia versava in quegli anni coincidenti, come si è detto, con l'inizio del primo conflitto mondiale – determinò il lento abbandono dei centri maggiormente danneggiati. Tale condizione suscitò, peraltro, proteste e appelli, tra i quali quello di Gustavo Giovannoni che, nel 1923, affermò come facesse «veramente pena osservare quelle rovine, che in parte divennero una cava di materiali e sfidano ancora le intemperie cedendo palmo a palmo contro l'attacco degli uomini e del tempo» [Giovannoni 1923-24, 232].

L'esigenza abitativa comportò, inoltre, la costruzione di nuovi villaggi di casette prefabbricate antisismiche realizzati all'esterno dei borghi colpiti: gli antichi nuclei storici, pertanto «rimasero ai margini dei nuovi insediamenti, veri e propri centri fantasma, con le case parzialmente sventrate prive di solai e di coperture, come Pescina o Albe, oppure vennero interamente rase al suolo come San Benedetto dei Marsi o Avezzano, mentre tracciati viari rigidamente geometrici, estranei alle logiche di sedimentazione dei luoghi, ridisegnarono la morfologia urbana dei siti» [Fiorani 2004-07, 495]. Una condizione quest'ultima che avrebbe condizionato la percezione del paesaggio e che, in non pochi casi, perduta ancora oggi. Se nella città di Avezzano all'antico nucleo, quasi completamente raso al suolo, si sovrappose una nuova maglia insediativa in gran parte autonoma rispetto alla struttura antica dell'abitato [Ciranna, Montuori 2014; Avezzano 2015], per i centri minori l'alternativa principale fu quella di abbandonare le aree danneggiate e costruire nuovi insediamenti in luoghi più sicuri, connotati da una relazione almeno visiva con i precedenti.

STEFANIA POLLONE



Fig. 8: Alba Fucens prima del sisma del 1915 («L'Illustrazione Italiana», 24/01/1915).

Fig. 9: Alba Fucens nell'attuale stato di conservazione.

Anche in questo caso, la possibilità di leggere sinotticamente, attraverso la fotografia, la condizione dei centri appena dopo l'evento sismico e la loro consistenza attuale, a un secolo di distanza, permette di comprendere l'incidenza degli effetti tellurici sulle trasformazioni del paesaggio e la capacità di adattamento di quest'ultimo. Se, da una parte, nelle immagini del 1915 il rimando al disastro è chiaro, soprattutto nel confronto con lo stato precedente al sisma, e l'affinità con le contemporanee rovine dei centri aquilani è forte; dall'altra, quelle che ritraggono i borghi che oggi sono conservati – volontariamente o involontariamente – allo stato di rudere, si caricano di significati altri, lontani da qualsiasi connotazione negativa. Tempo e memoria, struttura e aspetto si fondono partecipando di una nuova dimensione estetica nella quale immagine mentale, ricordo e percezione coincidono.

Centri della Marsica abbandonati per via dei danni provocati dal terremoto e oggi conservati nella loro consistenza mutila – quali *Alba Fucens*, Aielli, Aschi Alto, Frattura Vecchia, Morino Vecchio, Rocca Calascio, Sierri, Sperone – mostrano con evidenza quel processo di progressiva assimilazione nella memoria collettiva di una condizione traumatica. La percezione dolorosa della rovina *prematura*, originata dall'evento improvviso e catastrofico, lentamente si assopisce e lascia il posto alla sedimentazione di un'immagine nella quale si può individuare un più profondo valore estetico. La condizione di incompiutezza, di consunzione, di crollo, se da un lato testimonia del dramma della perdita, dall'altro, riconduce a una immagine *tranquillizzante* di *esistenza puramente naturale* nella quale la rovina si inserisce matericamente e cromaticamente nel paesaggio circostante, determinando una «risoluzione ambientale sul piano pittorico» [Brandi 2000<sup>3</sup>, 42]. Tali borghi offrono, allora, chiavi di lettura molteplici poiché in essi coesistono tracce di trasformazioni più o meno recenti – in molti di questi casi anche gli agglomerati antisismici hanno subito, nel tempo, un progressivo abbandono – che testimoniano del lento processo di adattamento del paesaggio. Tra questi insediamenti *Alba Fucens* (Massa d'Albe) è forse quello che rappresenta meglio l'equilibrio tra sedimentazione e trasformazione.

«Non saranno molti a sapere dove si trovi un luogo dal nome così suggestivo come Alba Fucense; e si dice luogo, perché la città antica, a cui il nome corrispondeva, è scomparsa da un pezzo, e di quella medioevale bene poche sono le rovine, seppure quanto mai romantiche, sull'orlo del cocuzzolo» [Brandi 2001, 274]. Caratterizzata da una continuità negli usi del territorio e delle strutture, leggibile nella pluralità del palinsesto architettonico da cui è costituita, *Alba Fucens* si contraddistingue per una storia di abbandoni consecutivi, che hanno determinato, nel tempo, la dismissione di nuclei più antichi in favore di nuovi insediamenti. La città, infatti, sviluppatasi a valle come colonia romana a

partire dal III secolo a.C., fu successivamente trasferita sull'altura dove venne realizzato il borgo medievale fortificato di *Albe vecchia* [Muñoz 1915, 66-71]. Quest'ultimo, popolato fino all'inizio del XX secolo, fu completamente abbandonato dopo il 1915 a seguito della costruzione del nuovo centro di case antisismiche più a valle. Nella condizione mutila delle sue architetture, il sito si connota oggi per uno straordinario insieme di valori tangibili – connessi alla possibilità di leggere da vicino, negli spessori murari, nelle porzioni allo stato di rudere, l'applicazione di saperi costruttivi antichi e l'impiego di materiali vernacolari – e intangibili – dipendenti, a loro volta, dalla particolare qualificazione estetica che fa dell'architettura parte costitutiva del paesaggio circostante e dall'affezione, ancora fortemente dimostrata, dai discendenti di coloro che abitavano quei luoghi.

## Conclusioni

Considerando il valore documentativo dell'immagine e il ruolo che quest'ultima ha assunto, per i casi indagati, nel testimoniare la catastrofe e, allo stesso tempo, nel fornire dati utili per comprendere l'evoluzione di luoghi e contesti, appare significativo, in ultima analisi, ricordare due esperienze che evidenziano l'importanza di tale strumento.

In primo luogo, si pone l'iniziativa dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia che, in occasione del primo centenario del terremoto della Marsica, ha realizzato un reportage – *Le radici spezzate* – sui centri abbandonati di *Alba Fucens*, Aielli, Frattura Vecchia e Sperone, ritenuti testimonianza della distruzione, ma anche delle capacità di adattamento dimostrate, nel tempo, dal paesaggio storico. Affidando, quindi, ancora una volta, la documentazione delle trasformazioni allo sguardo della cinepresa, alla comparazione tra fotografie del 1915 e scatti attuali nonché alla voce stessa dei protagonisti, il lavoro analizza e restituisce la densità di quelle stratificazioni nelle quali alla componente materiale si legano inesorabilmente quelle percettive ed emozionali.

D'altra parte, considerando il caso aquilano, sebbene la distanza temporale dall'evento sia notevolmente minore, la fotografia dimostra, oggi, la volontà di andare oltre la catastrofe, descrivendo possibili micro-trasformazioni. A distanza di poco più di due anni dal primo lavoro di documentazione del vuoto lasciato a L'Aquila dal terremoto, Antonio di Cecco prova a raccontare un nuovo volto della città nel reportage *[Sopra]luoghi // L'Aquila 2016*. Ricorrendo questa volta simbolicamente al colore, gli scatti restituiscono visioni di luoghi che, pur ancora privi dei loro abitanti, rivivono negli sguardi e nell'attività di coloro che, impegnati nei molteplici cantieri aperti, stanno contribuendo, giorno dopo giorno, a salvare la materia e, con essa, l'identità. Insieme alle prime, queste ulteriori testimonianze visive si pongono, allora, a pieno titolo in stretta relazione con l'evoluzione della percezione di luoghi dei quali esse stesse costituiscono memoria.

## Bibliografia

- 13 gennaio 1915. *Il Terremoto della Marsica* (1999). A cura di CASTENETTO, S., GALADINI, F. Roma: Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato.
- Abruzzo da salvare (2008). A cura di VARAGNOLI, C. Villamagna: Tinari.
- Avezzano, la Marsica e il circondario a cento anni dal sisma del 1915. *Città e territori tra cancellazione e reinvenzione* (2015). A cura di CIRANNA, S., MONTUORI, P. L'Aquila: Arti Grafiche Aquilane.
- BARTOLOMUCCI, C. (2015). *Gli effetti del terremoto del 1915 nella città di Aquila: i danni e gli orientamenti per il restauro*. In *Avezzano, la Marsica e il circondario a cento anni dal sisma del 1915*.
- BERENGO GARDIN, G. (2012). *L'Aquila. Prima e dopo*. Roma: Contrasto.
- BRANDI, C., (2000<sup>3</sup>). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.

STEFANIA POLLONE

- BRANDI, C. (2001). *Il paesaggio insidiato. Saggi sulla tutela del paesaggio e dell'arte*. A cura di CAPATI, M. Roma: Editori Riuniti.
- Centri antichi minori d'Abruzzo. *Recupero e valorizzazione* (1996). A cura di BONAMICO, S., TAMBURINI, G. Roma: Gangemi.
- CIMBOLLI SPAGNESI, P. (2014). *Il sisma del 1915 nella pianura del Fucino: effetti a L'Aquila e nella media valle dell'Aterno*. In *Terra concussa*.
- CIRANNA, S. (1996). *Contributi alla conoscenza del patrimonio abruzzese*. In *Centri antichi minori d'Abruzzo*.
- CIRANNA, S., MONUTORI, P. (2014). *Avezzano 1915. Conoscere e riconoscere una nuova identità*. In *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014, a cura di BUCCARO, A., DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- COMANDINI, A. (1915). *Il terremoto del 13 gennaio*. In «L'Illustrazione Italiana». XLII, 4 (24 gennaio 1915), pp. 65-79.
- DI CECCO, A. (2013). *In pieno vuoto. Uno sguardo sul territorio aquilano*. Roma: Peliti associati.
- FIORANI, D. (2004-07). *Rovine e 'miracoli artistici' del terremoto di Avezzano. Le architetture storiche nella piana del Fucino*. In *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani. A cura di SETTE, M.P., CAPERNA, M., DOCCI, M., TURCO, M.G. 44-50, (2004-07), pp. 491-502.
- FIORANI, D. (2009). *Edifici storici, stratificazioni e danni nell'aquilano. Una panoramica*. In «Arkos», 20, (luglio-settembre 2009), pp. 8-17.
- GIOVANNONI, G. (1923-24). *Cronache dei monumenti*. In «Architettura e arti decorative», III, 5, (1923-24), pp. 228-232.
- Immota manet. L'Aquila tra patimento e speranza*. (2010). Immagini di BOSSI, M.B. Caserta: Segni Edizioni.
- MANGANELLI, G. (2005). *La favola pitagorica. Luoghi italiani*. Milano: Adelphi.
- MUÑOZ, A. (1915). *I monumenti del Lazio e degli Abruzzi danneggiati dal terremoto*. In «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», IX, 2-4 (1915), pp. 61-111.
- PROPERZI, P. (1988). *Terre, castelli e borghi fortificati nell'evoluzione delle strutture territoriali abruzzesi*. In CHIARIZIA, G. et al. (1988). *Abruzzo dei castelli. Gli insediamenti fortificati abruzzesi dagli Italici all'Unità d'Italia*. Pescara: Carsa Edizioni.
- OTERI, A.M. (2009). *Rovine*. Pomezia: Arti Grafiche.
- Quand Silone raconte sa vie*. (1955). Intervista a Ignazio Silone a cura di GUTH P. In «Le Figaro Littéraire», LXX, 1-4, (29 gennaio 1955).
- PITITTO, R. (2010). *Immagini di un terremoto: L'Aquila 2009. Il dolore, il pianto, la rabbia*. In *Immota manet*. (2010).
- SANTINI, C., LAUCIANI, E. (1996). *La componente geologica*. In *Centri antichi minori d'Abruzzo. Terra concussa. Territori e architetture d'Abruzzo dopo il sisma del 2009 nel lavoro dei vigili del fuoco italiani*. (2014). A cura di CIMBOLLI SPAGNESI, P. Roma: Aracne.

## Sitografia

<https://ingvterremoti.wordpress.com/2015/03/16/le-radici-spezzate-marsica-1915-2015> (consultato 8/6/2016)



*Un “brano di città” tra antico e contemporaneo.*

*Immagini a Napoli: da largo delle Corregge a via Medina*

*A “piece of city” between old and contemporary age.*

*Images in Naples: then largo Corregge and now via Medina*

**PASQUALE ROSSI**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

## **Abstract**

*Via Medina (once known as the largo delle Corregge) is near the "Castillo Novo de Napoles" and the coastal area of Angevin enlargement of the city (second half 13th century). An urban area that represents an important transformed space well documented in urban chronicles, literature and history; one of most popular Neapolitan zones.*

*Along the Medina road there are many churches and buildings of extraordinary variety and great value. History, tradition and culture that emerge when one observes drawings, historic cartography, engravings and old photographs. Images which reproduce a diachronic narrative of a "piece of the city."*

*Architectural stories and literary reports thus illustrate a place which differs radically from the original connotations. The story which begins with a late seventeenth century drawing, will lead to the description of a part where was originally to be found the new site of Sedile di Porto, an administrative structure of medieval city, later replaced by a hotel (Isotta&Genève) initially of neoclassical aspect and then typical of the belle époque.*

*Through a sequence of images -from the late nineteenth to the following century- the Medina road becomes a banal road of intense vehicular traffic due to the many demolitions and reconstructions.*

## **Parole chiave**

Spazio urbano, identità dei luoghi, tradizione e cultura, Napoli, Simancas

Urban space, identity of places, tradition and culture, Naples, Simancas

## **Introduzione**

Via Medina (già largo delle Corregge) è a ridosso del “Castillo Novo de Napoles” e dell’ampliamento costiero della Napoli angioina (seconda metà XIII secolo).

Una parte urbana che rappresenta in cronache, letteratura e storia uno degli spazi più trasformati e vissuti nella realtà urbana e nell’immaginario popolare partenopeo.

Lungo la strada Medina si alternano chiese e palazzi nobiliari di straordinaria varietà e grande pregio; luoghi di storia, tradizione e cultura che riemergono osservando cartografia, incisioni e foto d’epoca, immagini di un racconto diacronico di un “brano di città”.

Storie architettoniche e resoconti letterari rappresentano così la cifra di un percorso che esalta il palinsesto di un luogo ora del tutto diverso dai connotati originari.

La narrazione, che inizia con un disegno di fine Seicento, porterà alla descrizione di una parte del sito dove era la nuova sede di un Sedile amministrativo (Porto), poi sostituito da un grande albergo (Isotta&Genève), prima neoclassico, poi tipico della *belle époque*. Attraverso una sequenza di immagini la strada Medina tra fine Ottocento e metà Novecento diventa – per le demolizioni e le ricostruzioni intraprese – una banale strada di intenso traffico veicolare.

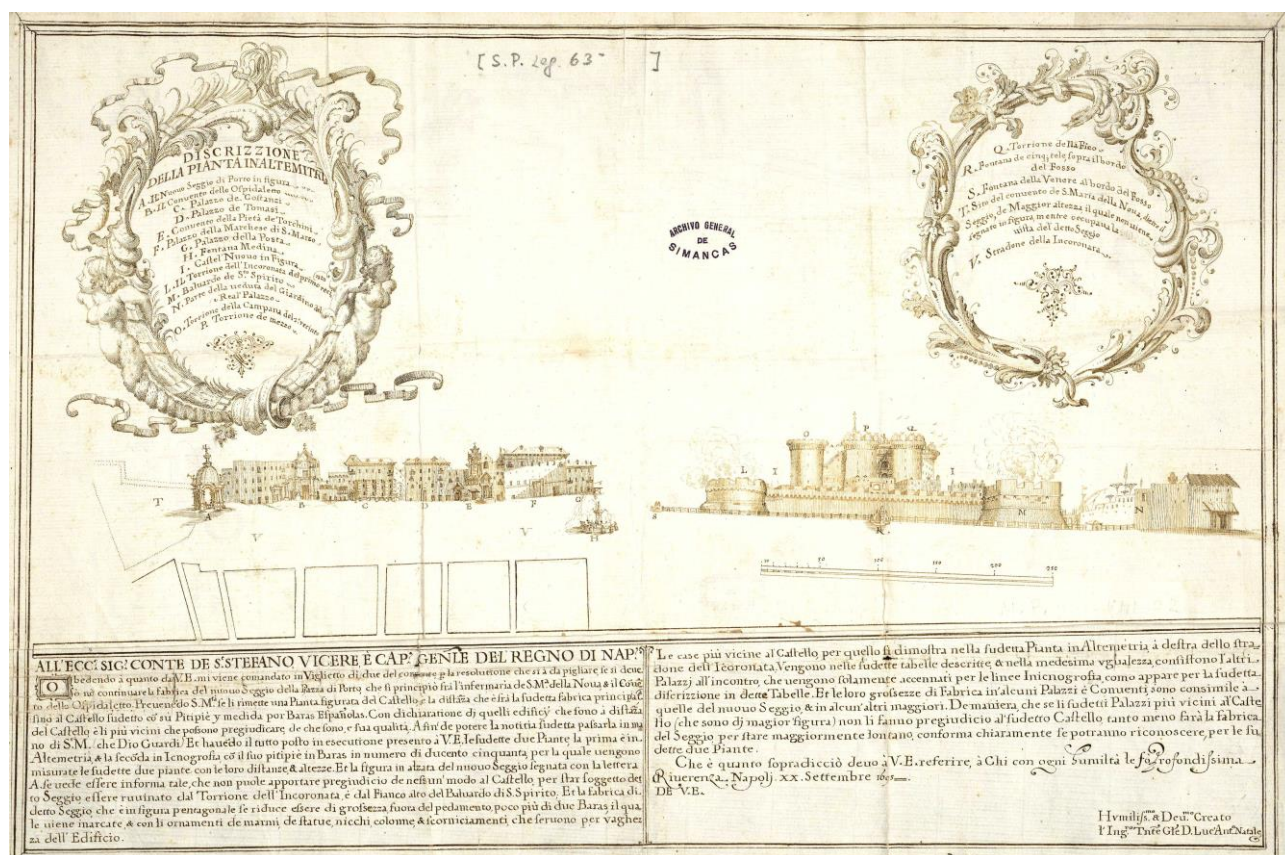


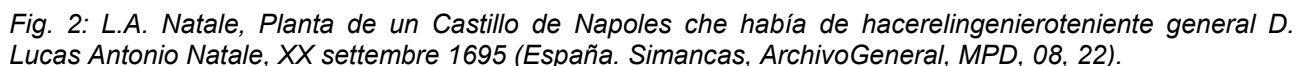
Fig. 1: L.A. Natale, *Planta de un Castillo de Napoles che habia de hacer ingeniero teniente general D. Lucas Antonio Natale*, XX settembre 1695 (España. Simancas, ArchivoGeneral, MPD, 08, 22).

## 1. Origine e trasformazione di un sito

La via Medina ha inizio dalla piazza del Municipio e prende il nome del viceré che fece risistemare quello che era noto come "largo delle Corregge" (il luogo dove in età angioina si tenevano i tornei per i nobili cavalieri). Con l'arrivo di Alfonso d'Aragona a Napoli (1442) il Castel Nuovo fu quasi totalmente ricostruito e adeguato ai nuovi sistemi difensivi con la costruzione dell'Arco di Trionfo e il rifacimento del sistema complessivo di difesa con gli antemurali e i torrioni difensivi angolari. Intorno al 1465, proprio in seguito a questa sistemazione furono soppressi gli "Orti dell'Imperatore" che si estendevano sino alla chiesa dell'Incoronata, che – eretta per volere di Giovanna I d'Angiò nella seconda metà del XIV secolo – si ritrovò nel contesto di questo intervento appena sottoposta al nuovo livello stradale. A tal proposito nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...* [Celano-Chiarini 1859, 330] è riportata una descrizione della strada Medina che

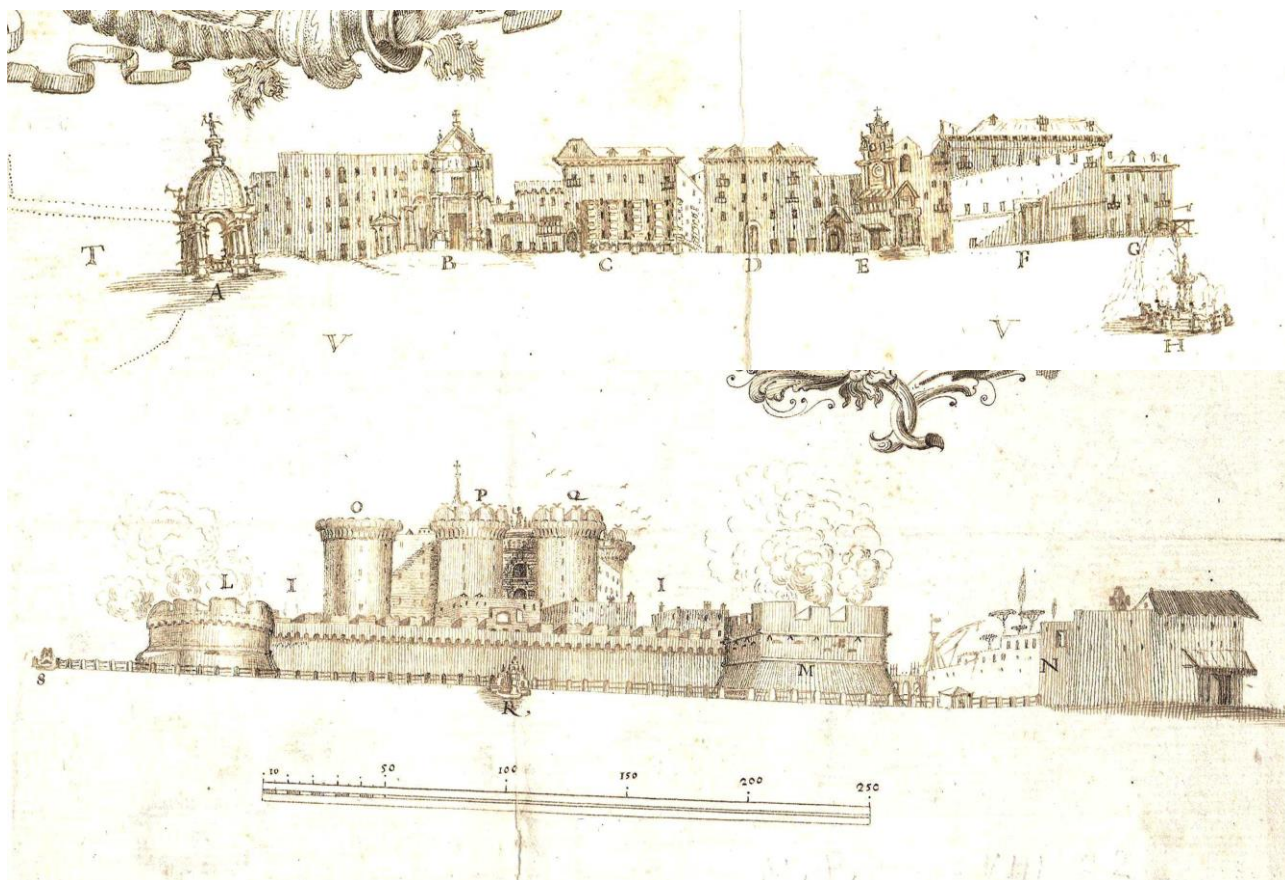
era bassa quanto oggi è la salita della Rua Catalana [...]; essendo che prima andava in piano colla strada o Rua già detta, fu così poi coll'occasione di cavar la terra per le fondamenta dei fossi della nuova fortificazione fatta al Castello da Alfonso Primo [...]. Nell'anno poscia 1559 fu questa strada ridotta nella forma che oggi si vede da D. Parafan de Rivera duca di Alcalà, il vecchio, facendola tirare addirittura fino alla Porta Reale o dello Spirito Santo e chiamossi non più delle Corregge, ma la strada Riviera; [...] Or tirando verso la fortezza, si vedono a destra belli e lunghi vichi nobilmente abitati che vanno a terminare alla strada Toledo.





La zona di via Medina appare, sin dai primi riscontri storiografici, come un crocevia degli insediamenti di ordini religiosi nazionali di riferimento per le colonie di immigrati presenti in città, che si erano stabiliti proprio a ridosso della fascia di espansione di età medievale (tra la fortezza angioina e il complesso del Carmine). Luoghi della città che trovano riferimento nell'attuale toponomastica cittadina [Doria 1943]; in particolar modo per i dintorni della strada si segnalano la rua Catalana e S. Giacomo degli Italiani (a valle), ma anche gli insediamenti ecclesiastici delle chiese di S. Giorgio dei Genovesi (accanto all'Incoronata) e delle altre fabbriche sacre di S. Giovanni dei Fiorentini, SS. Pietro e Paolo dei Greci, S. Giacomo degli Spagnoli (a monte), che insisteva ai margini della Corsea. Nella planimetria generale di contesto urbano (fig.2) la via Medina appare come il naturale prolungamento dell'area urbana tra Castel Nuovo e il limite con l'imbocco di via Monteoliveto, un'appendice del largo del Castello. Altre trasformazioni urbane, nella strada e nei suoi dintorni, saranno compiute nell'Ottocento, in seguito agli interventi di Risanamento dei quartieri bassi (post 1884), e poi, in modo più drastico, nel Novecento.

Alcuni disegni custoditi a Simancas, (datati al 20 settembre del 1695) documentano la storia della ri-costruzione del Sedile di Porto, voluta dai nobili del seggio napoletano in altra sede. Disegni pubblicati anche da Cesare de Seta nella monografia sulla città di Napoli del 1981 edita da Laterza [de Seta 1981]. Si tratta di un progetto precedente alla realizzazione settecentesca del “nuovo seggio”, commissionato dal “Governatore della



Figg. 3-4: L.A. Natale, *Planta de un Castillo de Napoles que había de hacer el ingeniero teniente general D. Lucas Antonio Natale*, XX settembre 1695, (España. Simancas, ArchivoGeneral, MPD, 08, 22). Dettagli dei prospetti del fronte settentrionale di via Medina: dal Sedile di Porto a Castel Nuovo. In legenda al disegno: «A. Il Nuovo Seggio di Porto in figura. B. Il Convento dello Ospidaletto. C. Palazzo de Costanzi. D. Palazzo de Tomasi. E. Convento della Pietà de Torchini. F. Palazzo della Marchese di S. Marzo. G. Palazzo della Posta. H. Fontana Medina. I. Castel Nuovo in Figura. L. Il Torrione dell'Incoronata del primo recinto. M. Baluardo de S.to Spirito. N. Parte della veduta del Giardino del Real Palazzo. O. Torrione della Campana del 2° recinto. P. Torrione de mezzo. Q. Torrione della Fico. R. Fontana de cinq.3 tele, sopra il bordo del Fosso. T. Sito del convento de S. Maria della Noua, dietro il Seggio, de Maggior altezza, il quale non viene segnato in figura, mentre occupava la vista del detto Seggio. V. Stradone dell'Incoronata».

Fortezza di Castel Nuovo”, per verificare un’ipotesi di fattibilità che non intralciasse le norme vigenti in materia di sicurezza militare e territoriale. A tal proposito bisogna ricordare che la primitiva posizione del Sedile di Porto era tra l’omonima strada e l’antica via Mezzocannone. A partire dalla fine del XVIII secolo i nobili del seggio fanno richiesta al “Tribunale della Fortificazione” di città [Marin 2006, 582] di trasferire l’edificio in una zona più rappresentativa che comprendesse un adeguato spazio per le adunanze pubbliche. La zona prescelta è quella vicino alle residenze aristocratiche collocate su via Medina e menzionate in legenda al disegno (Fig. 3-4): i palazzi de Costanzi, de Tomasi e del Marchese di San Marco, posti nella cortina edilizia continua sul versante orientale della strada, dove erano anche la chiesa di S. Diego e Cristoforo all’Ospedaletto con annesso convento e quella della Pietà dei Turchini nei pressi della Fontana Medina. E pertanto, proprio su richiesta della “nobiltà di seggio”, il nuovo sito prescelto risultava quello posto all’incrocio tra la via S. Giuseppe e via Medina; una richiesta che aveva determinato l’incarico progettuale all’ingegnere Natale per una verifica di fattibilità.



Infatti sino a quell'epoca per motivi di sicurezza e logistici era stata interdetta la costruzione di nuovi volumi nei dintorni e nei pressi dei principali collegamenti viari che conducevano alla fortezza. Del resto Castel Nuovo aveva assunto una esclusiva funzione militare dopo la costruzione delle residenze vicereali (tra il 1540 e il 1600) al largo di Palazzo.

La *querelle* sulla costruzione del nuovo seggio – come risulta dai contributi sul tema – sarà risolta soltanto durante la reggenza di Carlo di Borbone, quando intorno al 1742, si affiderà la costruzione del nuovo edificio ad Antonio Canevari, già impegnato a quel tempo nel cantiere di uno dei “Siti Reali” (Portici).

Dei resti dell'antico Sedile di Porto si ritrova testimonianza in Raffaele D'Ambra (*Napoli antica*). Restano *in loco*, dopo i lavori urbani di Risanamento e le nuove edificazioni di fine Ottocento, due lapidi che ricordano la storia e la trasposizione del seggio amministrativo, e anche il noto “bassorilievo del Sedile di Porto e la leggenda di Niccolò Pesce”, pubblicata da Benedetto Croce, prima in un saggio su “Napoli nobilissima” (1896) e poi successivamente in *Storie e leggende napoletane* (1919).

Sulla tipologia e le funzioni dei Sedili della città di Napoli si rimanda ai contributi essenziali riportati in bibliografia a margine del testo, mentre si segnala che sull'argomento si ritrovano monografie e/o contributi sin dall'età moderna, tra cui meritano particolare menzione quelli di: Antonio Terminio da Contorsi (1581), Giovanni Antonio Summonte (1601), Francesco Imperato (1624), Camillo Tutini (1644), sino ad arrivare a Bartolommeo Capasso (Capasso 1882) e ai saggi specifici di Michelangelo Schipa di inizio Novecento pubblicati sulle note riviste storiche napoletane.

I sedili erano sedi amministrative della nobiltà cittadina, con competenze giudiziarie riguardanti la gestione degli spazi pubblici e di giudizio riguardo alle vertenze relative a proprietà private ed ecclesiastiche delle aree urbane, e rappresentano sin dall'età angioina il riferimento per la gestione politica e di governo del territorio.

Il tipo edilizio, a meno di varianti, era costituito da un blocco a due campate di forma quadrata, di cui una -generalmente coperta da una volta a cupola con atrio- a vista per le assemblee pubbliche. In Campania testimonianze superstiti sono a Sorrento (Dominova) e a Sessa Aurunca (S. Matteo).

A Napoli permane la memoria di queste strutture nella toponomastica cittadina mentre sussistono nella storiografia ipotesi di attribuzione di volumi oramai integrati nelle cortine edilizie del nucleo antico. I cinque sedili (Capuana, Montagna, Nido, Portanova, Porto) più quello del Popolo sono effigiati con i relativi stemmi nel campanile di S. Lorenzo Maggiore dove sussisteva il Tribunale omonimo. Furono aboliti con un editto del 25 aprile del 1800 da Ferdinando IV di Borbone.

Ritornando all'analisi dei disegni custoditi a Simancas occorre osservare alcuni aspetti del progetto di Luca Antonio Natale (ingegnere militare e disegnatore attivo nella seconda metà del XVII secolo) per il nuovo sedile di Porto (figg. 5-6). Egli disegna un blocco edilizio da collocare sulla testata di via Medina (verso la via Monteoliveto e dal lato opposto alla zona di Castel Nuovo), disegnato a pianta centrale, di forma pentagonale, con ciascun lato della larghezza di 63 palmi. Sui tre lati rivolti verso le strade principali sono riportate colonne alveolari poste su “pilastri” (basamenti) che conferiscono un aspetto aulico alle tre facciate in asse con questi percorsi. In pratica con questa composizione si rappresentava anche una gerarchia compositiva dei lati del sedile, corrispondente alle facciate che risultano in asse con le strade principali che conducevano a importanti complessi ecclesiastici posti nei dintorni. Nel disegno esecutivo sono riportate, con estrema precisione, le distanze degli edifici che circondano il nuovo seggio, così come, nella dettagliata legenda, si ritrovano riportate le indicazioni per i collegamenti viari che portano: al convento e alla chiesa di San Tommaso d'Aquino, di pertinenza domenicana, in pratica

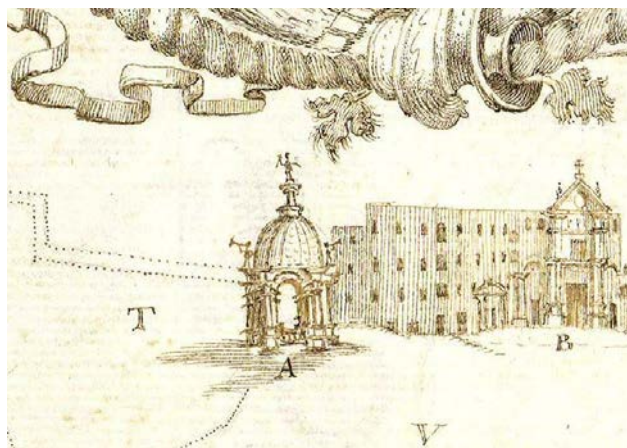
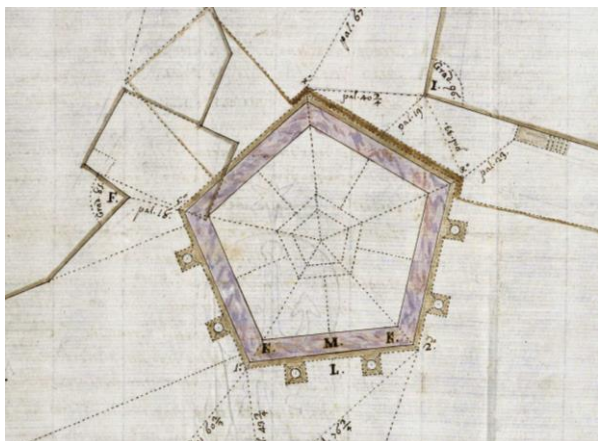


Fig. 5: L.A. Natale, *Missura esatta della controsignata Pianta del Nuouo edificio del Seggio della Nobile Piazza di Porto con le strade et Distanze dall'edificy che la circondano* (España. Simancas, Archivo General, MPD, 68, 22).

Fig. 6: L.A. Natale, *Planta de un Castillo de Napoles ...*, 1695; dettaglio del Sedile di Porto (España. Simancas, ArchivoGeneral, MPD, 08, 22).

l'attuale via A. Diaz; a Monteoliveto, e quindi al largo dello Spirito Santo; e infine, in asse con via Medina (con lo "Stradone dell'Incoronata verso il Real Castel Nuovo"), dove il "seggio" rappresenta il punto scenografico conclusivo dell'intero progetto. Del resto probabilmente la scelta della forma pentagonale corrisponde a un desiderio del progettista di conseguire un equilibrato schema compositivo che potesse adattarsi sia alla situazione urbana preesistente e conferire alla nuova struttura un'ideale prospettiva conchiusa.

Nel disegno planimetrico, custodito all'Archivo General de Simancas sono riportati con estrema precisione tutti i dettagli, tra cui misure e distanze dagli isolati contigui, e le descrizioni del sistema viario esistente piuttosto intricato della zona orientale verso i margini del nucleo antico e al limite superiore con la zona di fondazione medievale che accoglieva corporazioni, mestieri e comunità riportate nella toponomastica cittadina. Al nuovo seggio si giungeva: dalla strada che portava a rua Catalana o alla "Strada del Cerriglio, che sbocca alli tentori"; dall'"Angolo della Chiesa Parrocchiale di S. Giuseppe Maggiore" o piuttosto dall'"Angolo delle Case dell'Incurabili", e anche dagli estremi di proprietà francescana della "Loggia dell'Infermeria della Nova"; infine anche dall'"Infermeria dell'Ospitaletto".

Un dedalo di strade e percorsi che, come noto, sarà cancellato prima dai lavori per il "Risanamento" della città (post 1885), poi dagli interventi di epoca fascista (post 1934) e in ultimo dalle trasformazioni e demolizioni del rione Corsea intraprese dall'amministrazione laurina (intorno al 1954).

L'ingegnere L.A. Natale offre pertanto una soluzione che tenta di rispettare distanze e proporzioni da quelli che erano luoghi prevalentemente occupati da proprietà ecclesiastiche di vario tipo e uso. Il progetto a pianta pentagonale consente di privilegiare alcune facciate verso le strade principali, ma anche di poter impostare una cupola di copertura, elemento indispensabile per la tipologia del "sedile", in modo armonico grazie a una suddivisione delle campate che consentono di costruire spicchi e parti triangolari della copertura che risulteranno arricchite di statue e decorazioni, secondo caratteri decorativi tipici dell'età barocca; è quanto si percepisce dalla "Descrizione della pianta in altemitria" dell'altro disegno conservato a Simancas<sup>2</sup>. Ma è quanto illustra anche il progettista nell'ampia legenda a margine del prezioso disegno: «Et la fabrica di detto Seggio, che è in

figura pentagonale se riduce essere di grossezza, fuori del pedamento poco più di due Baras, il quale viene inarcate, e con li ornamenti de marmi, de statue, nicchi, colonne, e scorniciamenti, che servono per vaghezza dell'Edificio».

Ma il nuovo Sedile di Porto (1742) risulta attribuito al progetto di Antonio Canevari, con direzione dei lavori di Mario Gioffredo, e con affreschi e decorazioni realizzate da Francesco La Mura [Celano-Chiarini 1859, IV, 103]. E l'aspetto è certamente differente dall'ipotesi di Natale che proponeva una pianta pentagonale, unica, e senza altri ambienti per le riunioni di camera di consiglio come nelle tipologie consolidate dei sedili.

Il seggio di metà Settecento risulta a pianta quadrata sostenuto agli angoli da pilastri, con semicolonne addossate, su cui era impostata una cupola a sesto leggermente ribassato; l'edificio trova ampia rappresentazione nella cartografia storica della città di Napoli: dalla *Mappa* del duca di Noja (1750) a quella Rizzi-Zannoni (1790), sino alla Pianta del Quartiere San Giuseppe del Real Ufficio Topografico (1828). Così come due diverse vedute del nuovo sedile, inserito nel contesto urbano di via Medina, sono pubblicate nel 1838 da F. Michitelli nella rivista «L'Omnibus Pittoresco» e nel 1896 da Croce in «Napoli nobilissima». Da queste immagini emerge un carattere tardo-barocco piuttosto semplificato della struttura e comunque l'esaltazione monumentale di un elemento che completava sullo sfondo l'antica e ampia strada che dal lato del castello era contrassegnata dalla Fontana Medina. Due fulcri a carattere monumentale dell'ampio spazio urbano che di fatto costituiva un naturale prolungamento, alla stessa quota stradale, del largo del Castello.

### 3. La strada Medina tra Ottocento e Novecento

Dopo l'Unità d'Italia, al posto del Sedile di Porto di costruzione settecentesca nella stessa area di sedime, sull'asse estremo con la strada Medina, ritroviamo l'Hôtel Genève. Un edificio a blocco, a cinque piani, caratterizzato da una severa e simmetrica facciata neoclassica, con un tipico listato (a piano terra) e una loggia con colonnato tetrastilo di apparente ordine dorico (all'ultimo piano), un coronamento discreto – una sorta di *suite* d'onore – della regolare composizione, come risulta documentato da una immagine d'epoca pubblicata da Giancarlo Alisio nel volume sul Risanamento [Alisio 1980, 157-158]. E molto probabilmente lo stile classicheggiante dell'albergo corrispondeva a quello della vicina chiesa di San Giuseppe Maggiore (tra il vico omonimo e quello dei Calzettari, demolita nel 1934 nell'ambito dei lavori di costruzione del rione Carità in epoca fascista), il cui prospetto risulta attribuito, da Gennaro Aspreno Galante, al progetto di Orazio Angelini (1844) [Galante 1872, 330]. Intorno al 1875 l'albergo che cambia anche denominazione (Hôtel Isotta e Gêneve) risulta di proprietà di Aurelio Item e Salvatore Cappuccio, inserito in una catena di albergatori svizzeri, che avevano impiantato tra Napoli e i suoi "magici" dintorni (tra cui Pompei e Capri) varie strutture ricettive [Kawamura, 2003].

A partire da quest'epoca l'albergo diventa un riferimento di questa parte di città che, tra l'altro, era posta in una posizione strategica, un crocevia urbano tra aree di stratificazione secolare e di luoghi del viaggio e di fruizione di età borghese. Tra teatri minori popolari e ritrovi, caffè, sale da biliardo (tra i tanti si segnalano il caffè Mirate alla Gran Guardia e il Restaurant et Billard ad angolo Medina).

Nel primo quarto del Novecento, secondo una naturale tendenza affermatasi all'epoca e con una naturale adesione ai canoni dell'arte floreale l'edificio alberghiero viene ristrutturato, così come è possibile verificare da una raccolta di cartoline in collezione privata. Immagini che all'epoca rappresentavano un veicolo di promozione e pubblicità della struttura; testimonianza efficace dell'affermazione di una tendenza floreale e aspetto evocativo di un'epoca (fig. 7).

PACQUALE ROSSI



Fig. 7: Hôtel Isotta&Genève, cartoline dell'albergo, prima metà del XX secolo (Collezione privata).

All'inizio del Novecento è vivo il confronto tra immagini e letteratura che si propone nella pubblicistica e in editoria. In tal senso le cartoline e i commenti sui periodici e riviste d'epoca diventano una straordinaria fonte documentaria e di lettura della società e della sua cultura. La *Napoli illustrata* 1900 di Salvatore Di Giacomo con sei cartoline (fotografie scattate di sua mano con annesse liriche) ne è una efficace testimonianza [Di Giacomo, 2015]. Anche in questo contesto, con l'intento di riproporre il fascino di un'epoca perduta, ma anche fotogrammi (documenti) dai quali si traggono interessanti indicazioni, si pubblicano due immagini particolari. La prima è una foto della rivista americana «Life», dove la via Medina è rappresentata con il classico punto di stazione (da largo del Castello e in posizione elevata); in questa immagine si nota che davanti all'Albergo Isotta e Geneve è presente una sistemazione a verde (fig. 8). La seconda invece documenta i danni provocati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale (settembre 1943), dove in primo piano emerge la statua marmorea di Francesco Saverio Mercadante (realizzata da Tito Angelini nel 1876) ora collocata nella piazza omonima, in una sistemazione a verde posta lungo le anse del corso Vittorio Emanuele (fig. 9).

Per via Medina e per il racconto di questo "brano di città" non può sfuggire la nota foto dell'Archivio Parisio che documenta la festa di San Giuseppe (fig. 10).

Nel giorno del santo (19 marzo), che rappresentava anche l'inizio simbolico della primavera partenopea, nei pressi della chiesa omonima e lungo l'ampio stradone – in età angioina sede di tornei per i cavalieri – ogni anno i napoletani si radunavano per partecipare a una fiera degli animali e dei giocattoli.





Fig. 8: Via Medina, ante 1943. («Life» magazine, collection photo archive hosted by Google, feb. 2016).

Fig. 9: La chiesa di San Giuseppe all'Ospedaletto e la statua di F.S. Mercadante (ora nella piazza omonima), post 1943. (Foto in collezione privata).



Fig. 10: La fiera di San Giuseppe in via Medina, inizio XX secolo (Napoli, Archivio Fotografico Parisio).

Una tradizione che perdura sino alla seconda metà del XX secolo e che comprendeva consuetudini e abitudini gastronomiche ancora vive, come la famosa “zeppola”, già citata da Ippolito Cavalcanti nei manuali di gastronomia della prima metà dell'Ottocento.

Spesso però è accaduto che in questi luoghi ricchi di storia e memoria popolare siano andati perduti significativi momenti ed eventi del folklore rionale della devozione religiosa, proprio in seguito a un nuovo aspetto urbano e a una diversa configurazione dello spazio. Il rinnovamento radicale del sito ha determinato la cancellazione di aspetti della tradizione popolare. Le trasformazioni ottocentesche, i rettifili, le sostituzioni edilizie, l'esclusivo e caotico uso automobilistico, rappresentano i termini e la causa della scomparsa di tradizioni, con lo stesso spazio che non accoglie la memoria del passato.

Lo stesso accade nei pressi di Castel Nuovo, dove si teneva la “festa dei quattro altari” (*Corpus Domini*; si veda il noto dipinto di Antonio Joli della metà del Settecento) dove proprio uno degli enormi altari (in legno e cartapesta) era collocato ad angolo con la via

PACQUALE ROSSI

Medina. Della festa di San Giuseppe vi è memoria nella letteratura, nelle cronache dei quotidiani e dei periodici del tempo, e null'altro. Forse una permanenza, ben poca cosa, sono le botteghe di servizio per animali domestici accanto alla chiesa dell'Ospedaletto.

L'architettura, sia pure trasformata e rinnovata, è il segno della stratificazione di un sito millenario, ma è anche la quinta scenografica di uno spazio che vive di cultura e tradizione. In questo caso l'uso e il significato del luogo risulta irrimediabilmente perduto, complice uno sfondo – lespeculazioni edilizie della metà del Novecento – di difficile accettazione visiva soprattutto quando si propone un confronto con le istantanee bianco/nero d'epoca che illustrano la storia, ci "raccontano le storie".

## Conclusioni

Tra l'antico largo del Castello e la via Medina si snodano le storie di una parte di città, ma soprattutto quelle narrate da scrittori e da viaggiatori. Il percorso diacronico seguito racconta le stratificazioni del sito e le sostituzioni edilizie. Dalle foto d'epoca si recuperano invece anche aspetti della tradizione e del folklore, e probabilmente l'"instant frame" in bianco e nero genera immediatamente l'idea di un *genius loci*, oramai definitivamente perduto. Tracce di un palinsesto, scritte e cancellate, riscritte nuovamente, irrimediabilmente compromesse dopo la metà del secolo scorso.

All'angolo della via Medina con il largo, dove poco tempo fa era la Fontana Medina (per un secolo collocata in piazza G. Bovio e poi ritornata al punto di partenza sino al 2015, prima dell'attuale posizionamento al centro dello spazio antistante il Palazzo San Giacomo, su progetto di Alvaro Siza), erano altri ritrovi di ristoro e alberghi, come la famosa "locanda Moriconi", luogo evocativo del "Viaggio in Italia" di J. Wolfgang Goethe.

E in quelle vicinanze passeggiava "con il libro consunto e sgualcito dell'Orlando Furioso" anche il Cantastorie, quello di cui Alexandre Dumas nel suo *Corricolo*, ne profetizza la scomparsa («sicuramente i nostri nipoti non lo vedranno più»). Tra la Medina e il Castello si racconteranno storie, si rappresenteranno commedie e tragedie, "lazzi e scherzi" che risuonavano dai baldacchini amovibili di burattini che sono rappresentati in tante stampe e incisioni ottocentesche. Nella piazza si assembravano gruppi, si vedevano gli imbonitori vendere elisir, si passeggiava o ci si sedeva ai caffè a "sorbire rosoli e cicchetti, granite e sorbetti".

E si andava a teatro, da quello nobile (Fondo/Mercadante) a quello popolare (La Fenice, San Carlino, San Bartolomeo). Un luogo che erail "teatro dei teatri", da e verso la strada Medina, che rappresentava il *trait d'union* di tante "Napoli". Tra "quartieri bassi", Corsea e nucleo antico, spazi diversi che accoglievano la nobiltà e i ceti popolari in un naturale processo di contaminazione che si è conservato sino alla seconda metà del XIX secolo.

Oggi si viaggia in auto o con lo scooter, per una inquieta e intricata trama di sensi viari.

Forse rileggendo la storia, oltre l'ineludibile esigenza del percorso carrabile, si potrebbero, si dovrebbero attivare iniziative di memoria storica, di possibile e nuova fruizione (anche multimediale), almeno per non soffrire sempre e tanto di una "melanconica" nostalgia.

## Bibliografia

ALISIO, G.C. (1972). *Il Sedile di S. Matteo a Sessa Aurunca*. In *Studi in onore di Roberto Pane*. Napoli: Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli, pp. 261-273.

ALISIO, G.C. (1980). *Napoli e il risanamento: recupero di una struttura urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

ALISIO, G.C.; BUCCARO, A. (2000). *Napoli Millenovecento. Dai catasti del XIX secolo a oggi: la città, ilsuburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.

- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CAPASSO, B. (1882). *Sulla circoscrizione civile ed ecclesiastica e sulla popolazione della città di Napoli dalla fine del secolo XII fino al 1809. Ricerche e documenti*. In «Atti dell'Accademia Pontaniana».
- CAVALCANTI, I. *Cucina teorico pratica col corrispondente riposto ed alcune nozioni...con in fine una cucina casereccia in dialetto napoletano*. Napoli: L. Marotta.
- CELANO, C.; CHIARINI, G.B. (1859). *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli (...)*, vol. IV, Napoli: Stamperia di Nicola Mencia.
- CROCE, B. (1896). *Il bassorilievo del Sedile di Porto e la leggenda di Niccolò Pesce*. In «Napoli nobilissima», V-VI, pp. 65-71, 85-89.
- CROCE, B. (1920). *I Seggi di Napoli*. In «Napoli nobilissima», I, pp. 17-19.
- D'AMBRA, R. (1889). *Napoli antica*. Napoli: Raffaele Cardone.
- DE SETA, C. (1981). *Le città nella storia d'Italia. Napoli*. Roma-Bari: Laterza.
- DI GIACOMO, S. (2015). *Napoli illustrata 1900*, a cura di GIAMMATTEI, E. Napoli: Guida editori.
- DI MAURO, L. (2005). *Napoli capitale angioina: arsenali e fondaci*. In *Città di mare del Mediterraneo medievale: tipologie*. Atti del Convegno (giugno 2001). Amalfi: Centro di cultura e storia amalfitana.
- DORIA, G. (1943). *Le strade di Napoli: saggio di toponomastica storica*. Napoli: R. Ricciardi.
- GIAMMATTEI, E. (2003). *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*. Napoli: Guida Editori.
- KAWAMURA, E. (2003). *Alberghi e albergatori svizzeri in Italia tra Ottocento e Novecento*. In *Storia del Turismo. 4. Annale 2003*. A cura di DE LORENZO, R., BERRINO, A. Milano: Franco Angeli, pp. 11-28.
- MANGONE, F. (2010). *Centro Storico, Marina, Quartieri Spagnoli: progetti di ipotesi e di ristrutturazione della Napoli storica: 1860-1937*. Napoli: Grimaldi & C.
- MARIN, B. (2006). *Gli usi e la gestione degli spazi collettivi a Napoli nel XVIII secolo*. In «La città allo specchio», II, pp. 567-582.
- MICHITELLI, F. (1838). *Piazza Medina*. In «L'Omnibus pittoresco», I, pp. 193-196.
- ROSSI, P. (2008). *La piazza del Municipio ovvero la definizione degli antichi spazi intorno a Castelnuovo*. In *Valorizzazione e Catalogazione dei Centri Storici. Un percorso per la tutela dei beni culturali in Campania*, a cura di ROSSI P., RUSCIANO, C. Napoli: Editoriale Scientifica, pp. 23-50.
- ROSSI, P. (2011). *Analisi di una città contemporanea: questioni di metodo e ricerche per il recupero dell'identità dei luoghi*. In *Imago Urbis: antico e contemporaneo nel centro storico di Napoli*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Guida editore, pp. 17-69.
- SANTANGELO, M. (2013). *Preminenza aristocratica a Napoli nel tardo medioevo: i tocchi e il problema dell'origine dei sedili*. In «Archivio storico italiano», CLXXI, p. 274 e segg.
- SCHIPA, M. (1925). *Nobili e popolani in Napoli nel medioevo in rapporto all'amministrazione municipale*. In «Archivio storico italiano», III, pp. 3-45, 187-248.
- TUTINI, C. (1644). *Dell'origine e fondazione de' Seggi di Napoli*. Napoli: G. Beltrano editore.
- VENDITTI, A. (1969). *Urbanistica e architettura angioina*. In *Storia di Napoli, III*. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, pp. 665-888.

## Sitografia

- [http://www.mcu.es/archivos/Novedades/novedades\\_PARES\\_Coleccion\\_Digital\\_Mapas.html](http://www.mcu.es/archivos/Novedades/novedades_PARES_Coleccion_Digital_Mapas.html) - (Portal de Archivos Españoles, Colección Digital de Mapas, Planos y Dibujos del Archivo General de Simancas, consultato 17 maggio 2016).
- <http://www.archiviofotograficoparisio.it/it/home3.htm> (Archivio Fotografico Parisio, consultato 17 maggio 2016).
- <http://images.google.com/hosted/life> (LIFE photo archive hosted by Google, consultato 17 maggio 2016).

## Note

<sup>1</sup> Simancas, Archivo General, MPD (Mapas, Planos y Dibujos), 08, 22 (Autorizz. Reg. n. 428 del 28/3/2016).

<sup>2</sup> Simancas, Archivo General, MPD (Mapas, Planos y Dibujos), 68, 22 (Autorizz. Reg. n. 428 del 28/3/2016).





## ***Trasformazioni e/o conservazione di un'immagine storica? Il caso del borgo di Castelnuovo di Porto***

### *Transformations and/or preservation of historic image? The case of Castelnuovo di Porto*

**SABRINA COPPOLA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*The settlements in the Tiber Valley have a landscape dimension that today represents a particular element in the characterization and perception of historical urban contexts. The area features a specific morphology determined by tuffaceous rock and the typical landscape of alluvial plains, determined by the Tiber River. Castelnuovo di Porto was a small medieval village situated in Veio Park, in the north of Rome, which even today still preserves its original urban structure. The paper aims to illustrate - through an analysis of historical-iconographic sources - the image, or rather the images, of the site, and the relationship between transformation/ restoration realized over time and especially since the end of the 18<sup>th</sup> century until the latest urban expansion.*

#### **Parole chiave**

Castelnuovo di Porto, paesaggio storico, patrimonio immateriale, immagine storica  
Castelnuovo di Porto, historical landscape, intangible heritage, historical image

#### **Introduzione**

La dimensione paesaggistica dei centri che si sviluppano lungo la Valle Tiberina costituisce ancora oggi un preciso elemento che condiziona e caratterizza la percezione dei contesti storici urbani, offrendo spunti di riflessione sia sulle modalità di trasformazione del paesaggio storico, sia sul ruolo ricoperto dai mezzi di comunicazione attraverso cui tramandare la memoria dei luoghi.

L'area è connotata da precise caratteristiche fisiche e da una morfologia contraddistinta, da un lato, da rilievi collinari, per lo più tufacei, dall'altro, da un paesaggio tipico delle pianure alluvionali, solcato dal corso del fiume Tevere.

In tale contesto, nella campagna a nord di Roma all'interno del Parco di Veio, si colloca il borgo di Castelnuovo di Porto, di formazione medievale dominato dalla rocca Colonna, il quale, ancora oggi, conserva l'impianto urbanistico originario, tipicamente connotato da una distribuzione concentrica di tracciati viari, che segue le diverse curve di livello adattandosi alla morfologia dei luoghi.

Castelnuovo di Porto costituisce un forte e significativo esempio di paesaggio storico risultato delle interazioni tra azione antropica e azione della natura, laddove la particolare conformazione geo-territoriale, caratterizzata dall'alternarsi di pronunciati crinali di colline e valli, è stata ri-elaborata dall'uomo dando origine ad una forma *simbiotica* di urbanizzazione, in cui il costruito e il paesaggio sono l'uno parte integrante ed insostituibile dell'altro.

SABRINA COPPOLA



*Fig. 1: Il borgo di Castelnuovo di Porto e, sullo sfondo, uno dei crinali collinari del Parco di Veio.*

L'immagine che emerge, infatti, da questi luoghi, è quella di un paesaggio in cui l'azione dell'uomo si è plasmata su quella della natura, determinando una indissolubile unità tra elementi antropici ed elementi naturali.

Tra i mezzi di comunicazione, la fotografia storica, con riferimento alla scelta reiterata nel tempo di alcuni punti di ripresa, offre la possibilità di confrontare le mutazioni subite dal paesaggio e le modalità con cui esso è andato trasformandosi, evidenziando nel contempo la permanenza di talune peculiarità.

Infatti, anche per Castelnuovo di Porto la documentazione fotografica rappresenta uno strumento indispensabile attraverso cui poter leggere le trasformazioni susseguites nel tempo, sia dal punto di vista urbanistico che della conservazione dei diversi elementi identitari del sito.

Delle caratteristiche ambientali e contemporaneamente della funzione strategica nel contesto prossimo a Roma ne parla Gian Bartolomeo Piazza che, nel XVIII secolo, osservava:

Il più civile e popolato Castello dell'Agro romano e della Diocesi Portuense egli è senza dubbio Castelnuovo (...) a cui dà il vantaggio della prerogativa sopra tutti gli altri Villaggi, Terre, o Castelli, l'amenità del sito, in un colle assai eminente sul Territorio, che gli soggiace d'intorno; la fertilità del terreno di vino, grano, ed oglio; l'industria degli abitanti; la civiltà del Castello cinto di mura, e munito di Torri; il comodo della Via Flaminia (...) il continuo passaggio de' Viandanti, che vengono dalla Germania, Polonia, Francia, dal Settentrione, dalla Lombardia, e Toscana, a Roma; (...) luogo per le grosse, e numerose Osterie, che vi sono, di alloggio [Piazza 1703].

Da questa descrizione di Castelnuovo di Porto, ad opera di Piazza, traspare bene il rapporto che lega il Borgo al paesaggio, in cui esso non è semplicemente inserito, ma ne è parte integrante ed in posizione „eminente“. Inoltre, una comparazione tra l'iconografia del „600, le fotografie del secolo scorso e l'immagine attuale del Borgo, concede spunti di riflessione su come possa essere condizionante il punto di ripresa della realtà urbana e paesistica, laddove, da un lato, si evince la volontà di preservare l'immagine consolidata dei luoghi nonostante le trasformazioni e lo scorrere del tempo, dall'altro, si presenta la possibilità di un confronto tra le mutazioni del costruito in sé ed delle sue relazioni con il paesaggio di una parte importante della valle Tiberina, ma anche tra valori storico-urbanistici, materici e paesaggistici.

La lettura delle stratificazioni avvenute nel corso del tempo, tramite la documentazione fotografica e iconografica, suggerisce un'interpretazione delle modalità di conservazione e trasmissione della memoria di tale patrimonio.

### **1. Castelnuovo di Porto tra trasformazioni e conservazione**

L'impianto urbanistico del centro storico, o meglio, del borgo di Castelnuovo di Porto, nella sua articolazione, è rimasto pressoché invariato sino ad oggi. Tuttavia, ciò non ha impedito una trasformazione della stessa immagine del Borgo, che si è „affiancata“ al cambiamento delle esigenze di una comunità in continua evoluzione. L'approfondimento delle vicende storiche unitamente all'analisi delle fonti iconografiche restituiscono il senso dell'immagine attuale di questo Borgo, e lo stesso patrimonio architettonico-ambientale presenta tracce di un passato che ancora oggi in alcuni punti evidente ed è fortemente connotante l'identità culturale del luogo. Il borgo di Castelnuovo di Porto si è infatti sviluppato intorno al Castello che morfologicamente appare esserne il nucleo della struttura urbana, quale fattore di sviluppo intorno al quale poi la città si è ampliata nel corso dei secoli, seguendo l'orografia del territorio.

Le vicende storiche di Castelnuovo sono legate significativamente all'avvicinarsi della famiglia Colonna, del potere papale, fino all'annessione allo stato italiano sul finire dell'Ottocento. Le differenti fasi storiche hanno influito non poco sulle modalità di espansione e trasformazione, per le quali solo la posizione arroccata ha costituito un limite. La documentazione iconografica e fotografica, tanto del Borgo quanto, più in generale, della campagna romana, costituiscono un imprescindibile supporto per la conoscenza dell'evoluzione del borgo stesso, da cui è possibile riconoscere la genesi urbanistica ad anelli concentrici e sono un essenziale elemento di conoscenza dell'attuale immagine urbana come delle sue attuali istanze. Le prime notizie riguardanti „Castrum Novum“ sono riportate in una bolla del 1074 di Papa Gregorio VII a favore del monastero di S. Paolo fuori le mura, in cui, appunto, si faceva riferimento ad un nuovo insediamento avente tale nome. Solo successivamente, quando esso divenne parte della diocesi di Porto e Santa Rufina, fu aggiunto il nominativo „Porto“ [Panepuccia 1990, 11].

In epoca medievale la struttura difensiva era costituita dal declivio naturale della collina, su cui sorgeva il primo costruito di Castelnuovo di Porto; l'odierna conformazione inizia a prendere forma intorno al XIII secolo, quando, ad opera di Giovanni Colonna, su antiche preesistenze, fu eretto il nucleo di quello che è l'attuale castello, adibito unicamente a funzione militare, così come il Borgo stesso [Panepuccia 1990, 11]. Seguendo il naturale declivio del territorio, fino a tutto il XIV secolo, sul versante meridionale si sviluppò poi una cortina anulare di edifici ad uso abitativo, ad ulteriore protezione del Castello.

SABRINA COPPOLA



Fig. 2: Castelnuovo di Porto al XV secolo, affresco del catino absidale della chiesa di S. Sebastiano.

Per la loro particolare posizione, in questi edifici l'accesso ai locali seminterrati era posizionato a valle, mentre, quello delle abitazioni a monte. Un affresco del catino absidale della chiesa di S. Sebastiano, riporta l'immagine di Castelnuovo di Porto risalente a quel periodo: è evidente come, nel XV secolo, la maglia del costruito fosse più densa in prossimità del castello per poi rarefarsi lungo il crinale della collina.

La funzione militare assolta da Castelnuovo di Porto durante la dominazione della famiglia Colonna, ha dato luogo, nella sua immagine, ad alcuni elementi ancora oggi evidenti, come le massicce mura intervallate da torrette circolari, costruite allo scopo di fortificare il perimetro dell'abitato tra il XV e il XVI secolo.

L'incisione su rame del 1577 Castel Novo di Georg Hoefnagel, contenuta nell'*Atlante Civitates orbis terrarum*, permette una precisa lettura delle trasformazioni che interessarono il borgo di Castelnuovo nel XVI secolo.

In questo periodo il castello fu trasformato in "palazzo" e tale nuova destinazione comportò un trasferimento delle fortificazioni, fino ad allora rivolte al potenziamento strutturale della rocca, verso il perimetro più esterno della città, determinando così il completamento dell'ultimo anello di edificato del Borgo. Ancora una volta emerge la „figura" della rocca Colonna che predomina sul Borgo identificandosi con la stessa immagine di Castelnuovo. Infine, altri interventi, realizzati nel XVIII secolo, riguardarono principalmente l'edilizia civile e furono tali da oltrepassare le vecchie strutture difensive.





Fig. 3: G. Houfnagal, *Castel Novo*, incisione in rame 1577.

Al mantenimento della struttura urbanistica di epoca moderna ha senz'altro contribuito il Regolamento Edilizio, in vigore sin dal 1869, il quale all'articolo 1 così disciplinava:

è istituita nel Comune di Castelnuovo di Porto una Commissione Edilizia... Art. 6° - Nell'interno del paese non è lecito d'intraprendere esterne, rilevanti, riparazioni, costruzioni ed estenzioni di fabbricati ed alzamento di muri lungo i lati delle strade o piazze, senza permesso della Magistratura Comunale<sup>1</sup>.

## 2. Peculiarità di un'immagine storica

La posizione di Castelnuovo di Porto, arroccato su uno sperone tufaceo che domina la valle Tiberina, ragione prima del rapporto biunivoco che lega il Borgo al paesaggio, costituisce oggi il tassello di un mosaico perfettamente leggibile. La componente naturalistica che ha nel tempo fortemente condizionato le trasformazioni del Borgo, determinando un valore d'insieme in cui ciascun elemento, è stata nell'ultimo secolo alterata dall'intensificarsi di operazioni edilizie in ragione della vicinanza del centro alla capitale, da cui dista circa una ventina di chilometri e a cui è collegata attraverso la strada storica Flaminia, la Tiberina ed un tratto autostradale. In funzione del territorio, Castelnuovo di Porto si è andato connotando, dunque, nel corso dei secoli, con specifiche peculiarità, la cui perdita, per trasformazioni edilizie o urbanistiche *improprie*, incide in parte anche sulla trasformazione dell'immagine storicamente consolidata dei luoghi.

Possiamo individuare i caratteri di questo Borgo interpretandolo attraverso una duplice visione: dall'esterno, rivolte verso il nucleo abitato, percorrendo le sue vie di accesso, da cui si evince in maniera netta l'identità storica del Borgo con i suoi elementi generatori e lo sviluppo storico del paesaggio storico urbano. Dall'interno, cioè, percorrendo le strade del borgo, rivolgendo lo sguardo verso l'esterno, con le sue prospettive che restituiscono la prossimità dei crinali e delle colline e proiezioni lontane come gli scorci sulla valle. Emerge, insomma, un carattere di permeabilità del costruito con il paesaggio, in cui Castelnuovo di Porto non si è semplicemente „inserito“, ma ne costituisce parte e ragione dell'insieme paesistico.

Oggi, oltre ai rapporti su scala territoriale e urbana, è possibile leggere nel costruito e, dunque, a scala architettonica, la storia del Borgo e se ne avverte bene il valore storico-urbanistico, sia nella conservazione dell'origine medievale del borgo stesso, sia nella topologia e nella ricchezza di materiali e tecniche costruttive tradizionali, contribuendo alla



SABRINA COPPOLA



*Fig. 4: Il borgo di Castelnuovo di Porto ed il suo contesto paesaggistico (2016).*



*Fig. 5: Castelnuovo di Porto oggi, immagine scattata dalla Strada Provinciale 6C che collega il centro storico alla parte bassa del comune (2016).*



*Fig. 6: La Rocca Colonna e il Borgo, un'immagine prima del completamento degli interventi di restauro (2000).*

*Fig. 7: La Rocca Colonna e il Borgo, in seguito agli interventi di restauro (2010).*

percezione di quell'interdipendenza tra il costruito e l'elemento naturale. Il confronto con le immagini storiche, costituendo una fonte di documentazione attraverso cui è possibile leggere le modalità di trasformazione di un luogo, rende possibile individuare anche i valori storico documentari oggi ancora riscontrabili attraverso l'evidenza del palinsesto di materiali e di tecniche costruttive tipiche del territorio, nonché dei continui e lenti cambiamenti rispondenti ai mutamenti delle esigenze e delle funzioni dei manufatti.

## Conclusioni

Se le immagini sono quello strumento attraverso cui è possibile cogliere il significato di un luogo e del suo contesto, queste restituiscono, come si è detto, ancora oggi, un carattere, perdurante nel tempo, del predominio della rocca unitamente all'intricato incastro di volumi rappresentativi della crescita ad anelli della struttura urbana sviluppatasi sui versanti.

Fino alla fine degli anni Novanta, nonostante le trasformazioni e gli ampliamenti subiti dal centro abitato nel corso della sua storia, il Borgo era riuscito a conservare la sua immagine di borgo medievale, in cui il rapporto che lo unisce al territorio era stato più forte della mano dell'uomo. Nel 1999 il Comune ha acquistato la Rocca Colonna e, date le precarie condizioni statico-conservative in cui versava, agli inizi degli anni Duemila sono stati predisposti gli interventi per la conservazione e la valorizzazione del complesso. Le scelte di progetto hanno confermato il carattere egemonico del complesso sull'intero insieme urbano e si sono operati degli interventi che hanno in parte affievolito quell'“integrazione” storica con il resto del costruito storico che, tra l'altro, la matericità e la scabrezza delle strutture del castello conferivano. [Centroni, Castagnoli 2007] (figg. 6-7)

In seguito agli interventi posti in essere dunque negli ultimi anni, un confronto sull'aspetto di Castelnuovo prima e dopo fa emergere come sia mutata la percezione non solo del singolo elemento architettonico, ma anche l'immagine d'insieme in cui esso è inserito.



SABRINA COPPOLA

Altri interventi sono previsti dai piani, come ad esempio in alcuni è presente la progettazione di impianti per raggiungere il Borgo dalle parti più basse esterne all'antica espansione.

Una corretta metodologia degli interventi di conservazione prevede che i progetti di restauro, anche se rivolti ad un singolo manufatto architettonico, tengano conto dell'immagine storica evitando che questa risulti alterata né con specifiche scelte improprie, quali diffuse superfici intonacate, né nel rapporto con il paesaggio con le sue cromie storiche e con i suoi equilibri estetici.

L'auspicio, infine, è che una lettura della processualità delle immagini storiche che si sono stratificate nel tempo, consentano un approccio conservativo dei suoi valori che siano intesi in armonia con la scala paesaggistica e delle diverse percezioni, anche a distanza, dell'insieme del borgo della cittadina prossima all'area metropolitana della capitale.

### Bibliografia

- BERSEZIO, V. (rist. 1978). *Storia di Roma: dalle origini fino al 1870*. Centro editoriale meridionale.
- BORTOLOTTI, L. (1988). *Roma fuori le mura. L'agro romano da palude a metropoli*. Roma-Bari: Laterza.
- BRANDI, C., (2000<sup>3</sup>). *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.
- CENCIARINI, A.C.; GICCAGLIA, M. (1982). *Rocche e castelli del Lazio. Un viaggio tra fortificazioni e borghi millenari*. Roma: Newton Compton.
- CENTRONI, A., CASTAGNOLI, C. (2007). *Il castello Colonna di Castelnuovo di Porto: metodologie e proposte per un restauro*. Roma: Gangemi.
- CIAMPINI, M. *Castelnuovo di Porto e Rignano Flaminio*. s.l.
- FORMICA, M. (2009). *Roma e la Campagna romana nel Grand Tour*. Roma-Bari: Laterza.
- FRUTAZ, P.A. (1962). *Le arte del Laio*, vol. I-III. Roma: Istituto di Studi Romani.
- GAZZETTI, G. (1992). *Il territorio capenate*. Roma: Quasar.
- MARTINORI, E. (1933-34). *Lazio turrito. Repertorio storico e iconografico di torri, rocche, castelli e luoghi muniti della provincia di Roma*. Roma: tip. Maurizio, parte I e III.
- PANEPUCCIA, C. (1990). *Castelnuovo di Porto: città e territorio*. Roma: Kappa.
- PENTA, F. (1956). *Materiali da costruzione nel Lazio*. Spoleto: Arti grafiche Panetto e Petrilli.
- PEROGALLI, C. (1992). *Rocche dell'Italia centro-settentrionale*. In *Quaderni dell'Istituto di storia dell'Architettura*, vol. I.
- PIAZZA, G.B. (1703). *La Gerarchia Cardinalizia*, ad vocem. Roma.
- RICCI, R. (1939). *Notizie storiche di Castelnuovo di Porto e paesi circonvicini*. Roma.
- SETTE, C. (1980). *L'arte di costruire le città*. Milano: Jaca Book.
- SOLARI, A. (1915-18). *Topografia storica dell'Etruria*. Milano: La itrografia.
- Il territorio della media valle del Tevere* (1966). In «Quaderni dell'Istituto di Ricerca Urbanologia e Tecnica della pianificazione» della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, n. 3.
- TOMASSETTI, G. (1979-80). *La campagna Romana antica, medioevale e moderna*. Firenze: Leo S. Olschki.

### Sitografia

- [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=48857&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (consultato 10/6/2016)
- [http://media.wix.com/ugd/57365b\\_5114d2fa0d504c15bab8b31ef4824dda.pdf](http://media.wix.com/ugd/57365b_5114d2fa0d504c15bab8b31ef4824dda.pdf) (consultato 10/6/2016)
- [http://www.unesco.it/\\_filesPATRIMONIOimateriale/convenzionePatrlmm.pdf](http://www.unesco.it/_filesPATRIMONIOimateriale/convenzionePatrlmm.pdf) (consultato 10/6/2016)

### Note

<sup>1</sup> Roma, Archivio di Stato, Camerale III, b 545.



## *Documentare l'assenza: la distruzione del quartiere dei Pantani a Roma* *Documenting absence: the destruction of the Pantani district in Rome*

**MARIA GRAZIA ERCOLINO**

Università di Roma La Sapienza

### **Abstract**

*It's difficult to analyse and represent the transformations of a historic city. It is still more difficult to examine the Central Archaeological Area of Rome, which has distinctive archaeological and historical features and has undergone many changes over time. The sudden destruction of the Pantani historical district in the 1930<sup>s</sup> allowed the partial exposure of the underlying Imperial Fora, but risked the total loss of the area's urban knowledge. This report illustrates the different methods used to examine the architectural and urban complexities of the lost area. Drawings, projects, pictures and videos have been essential in the investigation of the area's diachronic development in its critical dimensions.*

### **Parole chiave**

Fori Imperiali, storia urbana, centro storico, restauro urbano, ricostruzione virtuale  
 Imperial Fora, urban history, historic centre, urban restoration, virtual reconstruction

### **Introduzione**

Ci sono voluti solo quattro anni per cancellare in maniera rapida e definitiva il cosiddetto quartiere dei Pantani, un'area urbana plurisecolare, completamente rasa al suolo per consentire la parziale, minima riscoperta delle vestigia imperiali e, soprattutto, per realizzare la discussa via dell'Impero. L'arteria stradale dalle numerose valenze politico-propagandistiche, che, finalmente, fu in grado di connettere il centro con i quartieri sud-orientali della città [Insolera, Perego 1999, 162]. Con un'operazione veloce e scarsamente documentata, tra il 1928 e il 1932, si fece *tabula rasa* di quella parte moderna di Roma responsabile di essersi sviluppata sulla superficie un tempo completamente occupata dai Fori Imperiali, palinsesto monumentale di estrema importanza per la conoscenza della città antica. Un'area frettolosamente liquidata come «niente più che un ammasso di luride case», che tuttavia custodiva, all'interno della sua fitta rete di percorsi, un considerevole numero di architetture di riconosciuto pregio storico-artistico [Cederna 1980, 170-172].

La sorte della zona era segnata da tempo, da quando nel settembre del 1882, la *Commissione Reale pel Monumento al re Vittorio Emanuele II*, presieduta dall'allora presidente del Consiglio dei Ministri, Agostino Depretis, stabilì che la memoria dovesse erigersi sull'altura settentrionale del Campidoglio. Quel pronunciamento rappresentò il primo atto di un processo di distruzione inesorabile che, a partire dalla sommità del colle, coinvolse gradualmente la zona sottostante, in un susseguirsi di piani, proposte, varianti ed espropri, sempre più rapidi ed estesi, che condusse nel giro di poco meno di cinquanta anni alla definitiva sparizione di quella parte di città [Racheli 1979; Barroero *et al.* 1983, 61-163; Insolera, Perego 1999, 15].

MARIA GRAZIA ERCOLINO



*Fig. 1: Roma. Veduta aerea del quartiere nel 1925, ICCD, fotografia (Toscano 2006).*

*Fig. 2: Roma. L'arco dei Pantani e le colonne del tempio di Marte Ultore da via Baccina, fine XIX sec., fotografia (Barroero et al. 1983).*

## **1. Il quartiere dei Pantani e la sua ricomposizione grafica**

Quello che fino agli Trenta del secolo scorso era conosciuto come il quartiere dei Pantani, o Alessandrino, era in realtà un particolare sistema urbano caratterizzato da un duplice percorso di sviluppo. La primitiva, pianificata, genesi, in epoca imperiale, portò alla costruzione del sistema delle piazze forensi, cuore pulsante della città antica; il suo successivo abbandono, nella fase tardoantica, agevolò la creazione di un successivo aggregato residenziale 'spontaneo' medievale, cresciuto nei secoli successivi e consolidatosi poi nella fase tardorinascimentale. Per una sorte bizzarra, ambedue le fasi sono poi scomparse, se pur in epoche differenti; la prima, nel lento processo di sovrapposizione e fagocitazione della città medievale, la seconda, in modo repentino durante il secolo scorso, nel tentativo di recuperare le testimonianze sepolte dell'epoca più antica. Si è così prodotto un enorme, irrisolto, vuoto urbano che né lo stradone fascista, ma neppure i recenti scavi, sono riusciti a reintegrare nel tessuto della città contemporanea. Un'area che, attualmente, presenta tutta la complessità delle stratificazioni storiche e, contemporaneamente, i danni arrecati a un insieme archeologico e urbano di grande valore, a causa di numerosi interventi compiuti incautamente, spesso senza precisi programmi, né progetti adeguati.

Colmare questa lacuna, ricomponendo almeno idealmente la struttura dell'organismo urbano demolito, per poi investigare le modalità che ne hanno sancito la crescita nel corso dei secoli, vuol dire recuperare a questa particolare zona della città una pienezza di significati che la sua storia interrotta rischiava di annientare. Riportare, dunque, al presente, l'immagine di una parte di città che non esiste più, grazie all'evidenza di

testimonianze eterogenee che consentano di acquisire conoscenza dei luoghi: documenti d'archivio, tracce letterarie, rappresentazioni iconografiche o pittoriche di assai varia costituzione, ma anche brani monumentali superstiti, immagini e filmati d'epoca.

Le difficoltà insite in una ricerca di questo tipo sono numerose, complicate dalla morfologia stessa di questo sistema urbano, tante volte adeguato ma le cui radici affondano nella storia millenaria della città. Crescita spontanea e interventi supportati da precise progettualità si sono alternati nel suo *iter* di sviluppo, privilegiando, di volta in volta, elementi diversi; a questa eterogeneità di fondazione è corrisposta un'analoga eterogeneità di percezione, che ha diversamente influenzato, nel tempo, pure l'attività interpretativa desumibile dalle fonti.

Per questo motivo, ai fini di una migliore comprensione delle fasi diacroniche che ne hanno caratterizzato la crescita urbana risulta necessario premettere un sintetico inquadramento storico che delinei le caratteristiche peculiari dell'area di studio.

Fu all'inizio del IX secolo che il complesso urbano costituito dalle piazze imperiali, ormai in disuso, subì un significativo momento di trasformazione con l'attuarsi di un nuovo programma di ristrutturazione che vide, nella parte più settentrionale, il progressivo insediamento di alcuni nuclei di culto e di sporadici, piccoli, insediamenti residenziali, mentre le restanti parti, abbandonate, furono riconvertite a scopi agricoli. Le recenti indagini archeologiche hanno confermato tale condizione che si consolidò, nel corso dei secoli successivi, con un ulteriore compattamento dell'edificato nella parte urbanizzata dell'area a danno delle strutture imperiali e il compimento del processo di ruralizzazione dei restanti settori [Meneghini, Santangeli 2007].

La lettura dei coevi documenti notarili ribadisce questo infittimento delle costruzioni, la loro frequente contiguità, come pure l'introduzione di tutta una serie di nuovi toponimi di origine medievale a designare aree e percorsi; nessuna menzione si riscontra, invece, riguardo alla sopravvivenza delle architetture dei grandi complessi imperiali che, di contro, rimasero i principali riferimenti nella letteratura periegetica del periodo [Hubert 1990, 152-154]. A partire dai *Mirabilia Urbis Romae*, tutte le raccolte di *Itineraria* medievali, pur preziose fonti di informazioni sulla topografia e sull'aspetto della città medievale, persisteranno nella restituzione di un'immagine ideale della zona, derivata dalle descrizioni degli scrittori classici piuttosto che dalla reale osservazione delle strutture superstiti, atteggiamento questo che perdurerà nella maggioranza delle fonti letterarie, almeno fino al XVIII secolo [Toscano 2006, 16-17].

Più realistica è la rappresentazione tardo quattrocentesca dell'area contenuta nel *Codex Escorialensis*, probabilmente la prima, certamente una delle poche a consentire riflessioni sul coevo tessuto edilizio circostante, distaccandosi da quella tradizione iconografica romana diffusa che è essenzialmente celebrazione dei suoi monumenti antichi [Viscogliosi 2000, 16].

Alla fine del XVI secolo prese avvio, grazie al fondamentale contributo di papa Pio V e di suo nipote, il cardinale Michele Bonelli, il nuovo, pianificato, intervento di urbanizzazione, che trasformò la semirurale contrada *delli Pantani*, definendo le linee essenziali dell'espansione e conferendo una *facies* moderna al quartiere [Roca de Amicis 1993; Di Marco 2003]. La successiva cartografia seicentesca tenne immediatamente conto delle trasformazioni intervenute, delineando compiutamente il nuovo assetto dell'area, ribadito poi con accuratezza dalla *Nuova Pianta di Roma* del Nolli pubblicata nel 1748, punto di riferimento essenziale per la ricostruzione della storia urbana di Roma [Frutaz 1962].

MARIA GRAZIA ERCOLINO

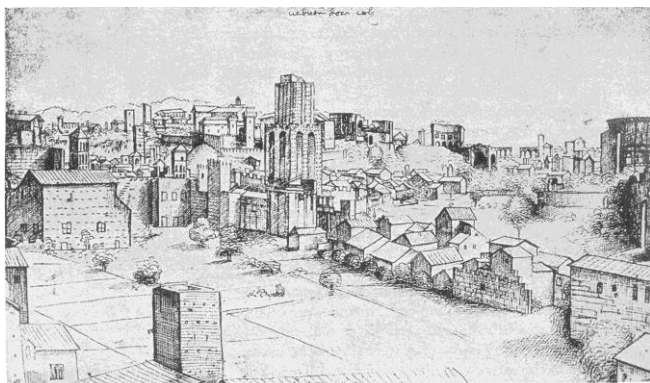


Fig. 3: Roma. Il Campo Torrecchiano, disegno, Codex Escorialensis, 1490 circa (Viscogliosi 2000).

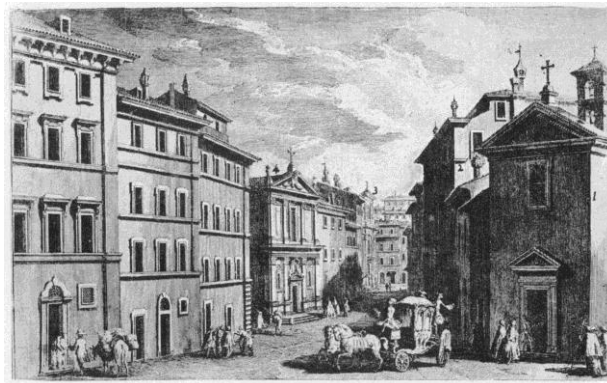


Fig. 4: G. Vasi (inc.), Veduta della via a Sud del Foro di Traiano, vista dalla p.zza delle Chiavi d'Oro, incisione, 1771 (Ercolino 2013).

Dal punto di vista iconografico, invece, le più complete e veritiere raffigurazioni del quartiere, con la sua fitta rete di percorsi, una considerevole presenza di architetture monumentali e un'equilibrata presentazione di antico e moderno, sono le settecentesche incisioni di Giuseppe Vasi. Uno dei pochi a documentare in dettaglio l'area, nella sua reale apparenza, senza indulgere prevalentemente sulle antichità in rovina ancora presenti nell'area, soggetti che saranno privilegiati, invece, dalla gran parte degli artisti, tra paesaggi ideali e bambocciate, fino al XIX secolo.

Non sembrano fare eccezione neppure le coeve descrizioni letterarie, che ribadiscono perlopiù nella redazione dei testi, il medesimo atteggiamento di insofferenza nei confronti delle stratificazioni medievali e moderne, concentrando la propria attenzione e ammirazione, alimentata da secoli di erudizione antiquaria, sulle vestigia imperiali. Emblematica la descrizione che Stendhal dedica ai Fori Imperiali nelle sue *Passeggiate romane*, dalle cui pagine traspare tutto l'apprezzamento nei confronti delle antiche rovine, minuziosamente descritte, e il parallelo disinteresse nutrito verso il quartiere moderno, completamente ignorato [Toscano 2006, 25-27].

Un'attendibilità di informazione decisamente superiore è quella desumibile dai catasti urbani e relativi brogliardi e, soprattutto, dalla cospicua documentazione archivistica riguardante gli interventi di rinnovo ottocentesco delle fabbriche. Fatte salve le indicazioni, sporadiche, provenienti da Catasti e Cabrei delle proprietà in carico alle numerose Congregazioni religiose presenti nell'area, la cui documentazione risale ai secoli XVI-XVIII, la stragrande maggioranza dei dati iconografici relativi ai singoli edifici deriva dalla capillare consultazione di una serie di Fondi conservati nell'Archivio Capitolino di Roma. In particolare si fa riferimento al *Titolo 54*, al *Titolo 62*, all'*Ispettorato Edilizio* e al *Piano Regolatore*; si tratta di una documentazione grafica eterogenea, non sempre completa, comprendente planimetrie e prospetti dello stato *ante* e *post operam*, rilievi talvolta molto dettagliati, talaltra più carenti, risalenti perlopiù alla seconda metà dell'Ottocento. In aggiunta, ulteriori dati, più recenti, sono emersi dalla consultazione dell'Archivio dell'ex V Ripartizione del Comune di Roma, che conserva le pratiche, contenenti qualche immagine e le planimetrie, di una serie di costruzioni, effettuate nell'imminenza della demolizione.





Fig. 5: Roma. Catasto Gregoriano, Rione Monti, fol IX, particolare. Disegno (Ercolino 2013).

Fig. 6: Roma. Il medesimo isolato con la ricomposizione del tessuto edilizio, relativo alle singole proprietà. Disegno (Ercolino 2013).

Su questa base documentaria si è fondato il tentativo di restituire una rappresentazione del quartiere scomparso che tenesse in debito conto della complessità del suo spessore storico. Dal momento che lo studio analitico di un'area urbana non può prescindere dalla conoscenza profonda del suo tessuto edilizio, si è proceduto alla ricomposizione, pur parziale, del rilievo murario dell'intera zona, nelle forme precedenti la sua totale distruzione; documento che può aiutare a comprendere meglio le dinamiche di formazione dell'impianto e la sua trasformazione nei secoli.

L'eterogeneità delle fonti ha richiesto una grande cautela nella fase di assemblaggio dei dati, oltre che l'adozione di una metodica fissa nella procedura di collazione dei singoli disegni, volta a evitare errori e imprecisioni. La ricomposizione grafica dei rilievi è stata ottenuta assemblando, su un supporto grafico costituito dal Catasto Piano Gregoriano ingrandito, i grafici dei piani terra reperiti in archivio, integrati, laddove possibile, con la documentazione derivante dai recenti scavi, relativi alla fase otto/novecentesca, la prima rimessa in luce, circa un metro al di sotto della attuale quota di calpestio. E' necessario precisare che la maggioranza dei rilievi reperiti si può concordemente far risalire alla seconda metà del XIX secolo [Ercolino 2013]. L'inedita base grafica così ottenuta ci mostra la consistenza e le caratteristiche tipiche del tessuto edilizio del luogo, palesando la più antica origine delle costruzioni, successivamente accorpate e ristrutturare in epoche diverse. Gli aspetti rilevabili sono perlopiù riconducibili a criteri comuni, quegli stessi che hanno regolato il processo di crescita delle trame dell'intera città e che ne garantiscono l'autenticità residua; mentre l'andamento irregolare dei percorsi medievali e le preesistenze imperiali sedimentate giustificano appieno le numerose irregolarità rilevabili nella conformazione dei diversi isolati, particolarmente di quelli di più antica origine. Decisamente più regolare nel disegno dei percorsi, come pure nei tessuti edilizi, la parte tardo cinquecentesca del quartiere.

L'insieme dei dati che l'analisi di questa ricostruzione ha permesso di individuare, sono state utilizzati, avvalendosi criticamente delle tradizionali metodiche ispirate ai lavori di

MARIA GRAZIA ERCOLINO

lettura dei tessuti cittadini, consentendo di delineare, a ritroso, una serie di ipotetiche configurazioni precedenti della struttura urbana scomparsa [Muratori 1962; Caniggia 1979]. Trattandosi poi di un luogo caratterizzato, nel tempo, dalla preminente presenza delle orditure singolari dei fori, si è cercato di indagare sulle logiche che ne hanno regolato lo sviluppo nei secoli. Così da poter desumere se, e in che modo, tali preesistenze ne possano aver condizionato la genesi e le trasformazioni.

Ma la città non può essere compresa, se non attraverso la pluralità dei fattori che la conformano e la cartografia bidimensionale, da sola, non è in grado di restituire appieno la complessità di un'esperienza dinamica basata sul rapporto diretto con la fisicità dello spazio urbano. A emendare le lacune comunque presenti nella pur interessante documentazione grafica archivistica e a incrementare, con ulteriori significati, la dimensione critica di questo brano di città scomparsa, hanno collaborato attivamente anche le moderne forme di rappresentazione - foto e filmati storici - in grado di fissare e comunicare una visione più esaustiva della realtà urbana demolita.

Sin dalla fine dell'Ottocento l'obiettivo di importanti fotografi (gli Alinari, Ludovico Tuminello, Giacomo Caneva, Carlo Baldassarre Simelli) si è soffermato sull'area, irresistibilmente attratto da quella persistente componente 'pittoresca', scaturita dal serrato confronto tra antico e moderno, e rintracciabile in numerosi scorci tipici del quartiere [Toscano 2006, 106]. Le immagini della quotidianità davanti alla bottega del forno incastrata nelle 'colonnacce' al Foro di Nerva, la scabra muraglia dell'arco dei Pantani, con le colonne del tempio di Marte Ultore sullo sfondo, la torre delle Milizie svettante su una schiera di costruzioni moderne, sono solo alcuni tra gli scenari maggiormente riprodotti nelle istantanee ottocentesche.

Un ulteriore, interessante contributo è stato fornito da una serie di immagini, frammentarie e non professionali, poste a corredo di relazioni tecniche, perizie e pratiche di esproprio relative agli edifici compresi nel primo lotto di demolizioni, fortemente voluto da Corrado Ricci, dell'isolato prospiciente l'essedra dei mercati di Traiano [Vannelli 1979]. Ma è soprattutto grazie all'imponente documentazione fotografica eseguita in concomitanza degli sventramenti e conservata nel fondo *Demolizioni*, presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma - Palazzo Braschi, che è stato possibile implementare l'immagine *ante quem* dell'area. Un *corpus* di immagini che raccontano la città, seppure attraverso viste pseudo prospettiche difficilmente codificabili, con un notevole potere di rievocazione rispetto a un paesaggio urbano ormai scomparso da tempo [Insolera 2002; Leone, Margiotto 2007, 2009]. Affidata a professionisti quali Filippo Reale e Cesare Faraglia ed eseguita, per espressa volontà del Governatorato, immediatamente a ridosso delle demolizioni, questa raccolta di immagini, che consta di ottantaquattro album, quattordici dei quali dedicati ai Fori Imperiali, seppur non sistematica e incompleta, consente di avere un'idea più precisa del quartiere perduto e costituisce la principale fonte visiva per il suo studio.

Pur nella evidente volontà propagandistica e nell'assenza di un'organicità intrinseca, i fotogrammi costituiscono un importante patrimonio di testimonianza dalle svariate valenze, documento insostituibile per indagare il rapporto fra la conservazione e il disfacimento della città, offrendo, con le loro molteplici possibilità di lettura, differenti percorsi di analisi storica. Le fotografie testimoniano, seppur in modo caotico, le trasformazioni subite dalla città, presentando spesso la situazione immediatamente precedente, poi quella presente e, in molti casi, anche quella successiva. Di particolare interesse sono le vedute d'insieme che agevolano la comprensione generale delle parti di città scomparse, ma pure quelle che

riproducono i singoli dettagli e/o particolari emersi nel corso dei lavori, brani murari, elementi architettonici, frammenti archeologici, fondamentali per una conoscenza più profonda dello sviluppo diacronico delle architetture.

Da un punto di vista squisitamente tecnico, l'innovativo utilizzo del bromuro d'argento, rispetto al collodio, precedentemente usato, consentì l'effettuazione di riprese più veloci, agevolando l'inserimento delle figure umane nelle immagini e favorendo così, del tutto involontariamente, una nuova lettura degli aspetti sociali del quartiere. Frequenti sono infatti le immagini che ritraggono, magari in secondo piano, le maestranze al lavoro, gli abitanti in procinto di essere sfrattati, i frequenti sopralluoghi compiuti dalle figure istituzionali, le attività commerciali presenti. Scatti che pur nell'asettica rappresentazione dei soggetti raffigurati rivelano un inconsapevole realismo [Leone, Margiotta 2007, 15].

Da questo imponente lavoro di raccolta si può dedurre come, pur secondariamente, all'interno dell'idea dominante di una politica urbanistica volta a ideali di magniloquenza classica, si fosse insinuata la consapevolezza che le trasformazioni di un tessuto urbano plurisedimentato avrebbero causato una perdita irreversibile dal punto di vista storico-identitario.

La grande campagna fotografica, probabilmente voluta dallo stesso Mussolini per tacitare quei funzionari più zelanti che lamentavano l'impossibilità di condurre studi adeguati su ciò che si andava demolendo, fu affiancata pure da un'alacre attività cinematografica, affidata all'Istituto Luce, che realizzò una serie di filmati per documentare i lavori.

I cinegiornali, ora visionabili *online* sul sito dell'archivio dell'istituto, risultano essere meno utili ai fini del recupero dell'immagine del quartiere perduto, riproducendo perlopiù l'attività forsennata degli operai intenti nell'opera di demolizione o, in alternativa, le personalità in visita sui cantieri. Tuttavia, a un occhio attento e già parzialmente edotto, anche le quinte urbane che spesso connotano alcuni spezzoni delle riprese, come pure tanti particolari riguardanti la flagrante riscoperta di tessiture medievali che di lì a poco sarebbero state definitivamente cancellate dai picconi, possono essere foriere di indicazioni interessanti.

## 2. Gli sviluppi ulteriori

La collazione delle informazioni desunte dall'insieme eterogeneo delle analisi e delle fonti, tradizionali e contemporanee, che recupera parte della memoria storica dell'area e ne restituisce un'immagine abbastanza calzante, può costituire, in una successiva fase dell'indagine, il punto di avvio per la creazione di un vero e proprio database informatico, funzionale alla realizzazione di un modello virtuale tridimensionale, coerente con le fonti utilizzate. Rappresentazione da intendersi come messa a punto di un ulteriore strumento di approfondimento e studio delle trasformazioni diacroniche di questo brano della città.

È doveroso ricordare che, già da alcuni anni, sono in corso ricerche su aree contigue del quartiere; le quali, pur muovendo da premesse metodologiche differenti, stanno contribuendo a incrementarne le conoscenze.

In un caso l'analisi, in corso d'opera, si è concentrata sulla ridefinizione architettonica del costruito identificato lungo l'asse della via Alessandrina, nelle forme appena precedenti la sua demolizione, agli inizi degli anni '30, oltre che nell'ideazione e implementazione di un sistema di catalogazione informatica di tutto il materiale schedato, relativo alle medesime fabbriche [Geremia 2015]. Nel secondo caso, l'indagine si è focalizzata sull'area urbana corrispondente al Foro di Traiano, della quale si sono rimodellate alcune delle fasi diacroniche successive di sviluppo urbano, a partire da quella più antica per giungere, sin'ora

MARIA GRAZIA ERCOLINO



Fig. 7: Roma. L'incrocio tra la via Alessandrina e la via della Croce Bianca. A sinistra le 'Colonnacce'. Fotografia (Leone, Margiotta 2007).

Fig. 8: Roma. La via di San Lorenzo ai Monti. Sullo sfondo la Torre delle Milizie. Fotografia (Leone, Margiotta 2007).



Fig. 9: Roma. Edifici lungo la via Alessandrina. Fotografia (Leone, Margiotta 2007).

Fig. 10: Roma. Una veduta dell'area prospiciente la Colonna Traiana vista dal Vittoriano. Fotografia (Leone, Margiotta 2007).



sin'ora, al XVI secolo [Intra Sidola 2015]. L'ulteriore implementazione e l'interazione delle risultanze sin qui ottenute ha già consentito di verificare alcune ipotesi ricostruttive, mettere in luce delle incongruenze, come pure di fornire nuove, più corrette interpretazioni di parte del materiale iconografico.

## Conclusioni

Appare evidente come lo studio delle trasformazioni della città, il loro disegno e la loro rappresentazione non debbano essere considerate una semplice applicazione metodologica, ma costituiscano un'azione densa di significato, strumenti indispensabili sia ai fini della divulgazione dei risultati che rispetto a futuri piani di intervento. Il ricorso alla modellazione digitale, per la realizzazione della quale risulta fondamentale l'apporto fornito dai *media* contemporanei, agevola enormemente l'immediata comprensione dello spessore storico perduto di un'area 'assente' quale quella in esame, permettendo il recupero di quei valori dello spazio urbano compromessi dalle demolizioni degli anni Trenta, e consentendo, nel contempo, una riflessione rispetto al futuro, auspicabile, riassetto dell'area. Le recenti operazioni di scavo, tutt'ora in corso, hanno nuovamente cancellato quella fitta rete di trame e strutture preesistenti, improvvisamente riemerse dalla terra, salvaguardando solo alcuni brani ritenuti maggiormente 'rappresentativi', privati tuttavia della loro contestualizzazione storica. In tal guisa non sono comprensibili né le singole fasi storiche, né la successione delle trasformazioni urbane. Ne è risultata una sistemazione incongrua, con una serie di aree inagibili e separate tra loro, che non facilita affatto l'intendimento di questo complesso palinsesto urbano, né contribuisce ad agevolarne la fruizione, separando ulteriormente la città contemporanea dalla sua memoria storica.

In un tale quadro di lacerazioni che continuano a prodursi nel tessuto dell'area e a fronte di proposte, già al vaglio, di ulteriori rescissioni dei percorsi sopravvissuti, una possibile ipotesi potrebbe essere proprio quella di recuperare il disegno degli strati e dei percorsi rimossi, ancora leggibili sui margini degli scavi, e lavorare sui processi storici intercorsi per poter cogliere tutte quelle indicazioni utili alla riconnessione [Cecchi 2011].

Ricomporre l'intera trama narrativa dell'area per consentire finalmente un nuovo contatto tra presente e passato, ridando dignità alla forma urbana del luogo, è probabilmente l'unica strada percorribile, poiché, come recentemente sostenuto da Adriano La Regina: «I caratteri storici ancora latenti possono svolgere a Roma più che in ogni altro luogo un ruolo importante nell'innovazione della città, nel suo adeguamento alle esigenze dei tempi, nell'invenzione di nuove forme di paesaggio», e questo dovrebbe essere l'obiettivo da perseguire.

## Bibliografia

- BARROERO, L., CONTI, A., RACHELI, A., SERIO, M. (1983). *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*. Venezia: Marsilio.
- CANIGGIA, G. (1976). *Strutture dello spazio antropico. Studi e note*. Firenze: Uniedit.
- CECCHI, R. (2011). *Interventi per la tutela e la fruizione del patrimonio archeologico. Terzo rapporto*. Milano: Electa. 2 voll.
- CEDERNA, A. (1980). *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Roma-Bari: Laterza.
- DI MARCO, F. (2003). *La via Cavour attraverso i quartieri dei Pantani e della Suburra*. In *Via Cavour, una strada della nuova Roma*, a cura di CUCCIA, G. Roma: Palombi Editori, pp. 175-201.

MARIA GRAZIA ERCOLINO

- ERCOLINO, M.G. (2013). *La città negata. Il Campo Carleo al Foro Traiano: genesi, crescita e distruzione*. Roma: GB Editoria.
- FRUTAZ, P.A. (1962). *Le piante di Roma*. Roma: Istituto di Studi romani. 3 voll.
- GEREMIA, F. (2015). *Documenting the vanished Alessandrino District of Rome*. III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València, pp.1804-1811.
- HUBERT, E. (1990). *Espace urbain et habitat a Rome du X a la fin du XIII siecle*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- INSOLERA, I., PEREGO, F. (1999). *Archeologia e città, storia moderna dei fori di Roma*. Roma-Bari: Laterza.
- INSOLERA, I. (2002). *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*. Roma: Editori Riuniti.
- INTRA SIDOLA, G. (2015). *Il disegno delle trasformazioni della città storica: l'area della Colonna Traiana a Roma*. In *Metamorfosi dell'immagine urbana*, a cura di DE CARLO, L. Roma: Gangemi.
- LEONE, R., MARGIOTTA, A. (a cura di) (2007). *Fori Imperiali. demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*. Milano: Electa.
- LEONE, R., MARGIOTTA, A. (a cura di) (2009). *Via dell'Impero. Demolizioni e scavi. Fotografie 1930/1943*. Milano: Electa.
- MENEHINI, R., SANTANGELI VALENZANI, R. (2007). *I Fori Imperiali – Gli scavi del Comune di Roma 1991 – 2007*. Roma: Viviani Editore.
- MURATORI, S. et al. (1963). *Studi per un'operante storia di Roma*. Roma: Centro Studi di Storia Urbanistica.
- RACHELI, A.M. (1979). *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Roma: Facoltà di Architettura di Roma.
- ROCA DE AMICIS, A. (1993). *I Pantani e la Suburra: forme della crescita edilizia a Roma tra XVI e XVII secolo*. In *Inediti di storia dell'urbanistica*, a cura di COPPA, M. Roma: Gangemi, pp. 103-145.
- TOSCANO, B., MAGGIARI, M. (a cura di) (2006). *La città assente: la via Alessandrina ai Fori Imperiali*. Roma: Agorà.
- VANNELLI, V. (1979). *Economia dell'architettura in Roma liberale. Il centro urbano*. Roma: Edizioni Kappa.
- VISCOGLIOSI, A. (2000). *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento*. Roma: Gangemi.

## Sitografia

<http://www.archivioluce.com/archivio/> (consultato 3/6/2016)

<http://www.bianchibandinelli.it/attivita-abb/9-marzo-2015-roma-moderna-i-fori-e-la-citta-2/roma-moderna-i-fori-e-la-citta-conferenza-di-adriano-la-regina/> (consultato 7/5/2016)

## La Belgique illustrée: *artisti in movimento per la memoria di un patrimonio storico - paesaggistico in trasformazione*

La Belgique illustrée: *artists moving to the memory of a transforming historical heritage and landscape*

**MARIA CHIARA RAPALO**

Université de Liège - Università degli Studi di Napoli Federico II

### Abstract

*The contribution aims to deepen the iconographic characters of urban and natural landscapes represented in the drawings by some personalities of Belgian culture of late Nineteenth century. In particular, the pictures kept in the three volumes by Emile Bruylant, (La Belgique illustrée, published in 1892) - recorded urban and natural Belgian characters that were dissolving in favor of a political and economic development of Leopold II era.*

*In the last decade of the nineteenth century, several artists, who were among the earliest to be particularly sensitive to conservation issues and to historical sites, were engaged in an awareness-raising to the protection of Belgian landscape. So the contribution aims to analyze the relationship between the pictures in the books and the development of some conservative positions that, in the Belgian context, is possible to find in some personalities, such as Charles Buls, and in the action of the Société Nationale pour la protection des sites et des monuments.*

### Parole chiave

La Belgique illustrée, paesaggio in trasformazione, memoria, identità

La Belgique illustrée, landscape transformation, memory, identity

### Introduzione

Nel XIX secolo, le trasformazioni urbane conseguenti alle politiche espansioniste portate avanti nel giovane Belgio – che solo nel 1831 era divenuto nazione indipendente – stimolarono le coscienze di artisti e intellettuali, per i quali emerse necessità di dover salvaguardare il paesaggio naturale e urbano, che in quegli anni subiva notevoli modifiche e alterazioni. Diversi furono gli interventi su ampia scala che, sotto le politiche dei sovrani Leopoldo I e Leopoldo II, condussero a delle vere e proprie trasformazioni del territorio e che contribuirono a conferire al Belgio un'immagine di nazione indipendente e autosufficiente, al pari delle grandi capitali europee.

In particolare, a Bruxelles furono attuati dei piani che configuravano diversi sistemi di circolazione, che condussero irrimediabilmente a modifiche della struttura urbana medievale preesistente la quale, in quel momento storico, doveva necessariamente adattarsi alle esigenze del nuovo sistema economico. Inoltre a causa della presenza storicamente forte di autonomie comunali, gli interventi in ambito urbano e soprattutto periurbano, furono attuati con una mancanza pressoché totale di una visione di insieme delle operazioni sulle diverse parti di città o sui singoli edifici, negando così la possibilità di agire mediante organiche politiche di intervento.

Nella prima metà dell'Ottocento, si registrò inoltre un forte *exploit* demografico che, insieme ad alcune prassi urbanistiche, provocò la morte o il degrado di alcune zone della città e l'accrescimento e il sovraffollamento di altre. In particolare, nel trentennio compreso tra gli anni '30 e '60 dell'Ottocento anche il paesaggio rurale subiva importanti modifiche, dal momento che le campagne – in particolare quelle circostanti le città – furono invase a tutto spiano. Alcuni provvedimenti legislativi, inoltre, favorirono, in prossimità dei nuovi villaggi addossati alle porte delle maggiori città, la nascita di numerose industrie manifatturiere che invasero i territori vergini della nazione. In seguito a quanto accadeva nell'ambito delle trasformazioni del territorio, come la distruzione di bellezze naturali e di parti intere di antichi tessuti urbani, si può affermare che la seconda metà del XIX secolo fu il momento in cui in Belgio, analogamente ad altri paesi europei, primo fra tutti l'Inghilterra, cominciò ad affermarsi la consapevolezza della necessità di intervenire a favore della conservazione del paesaggio naturale e urbano.

Il sentimento nazionalistico post-indipendenza, alimentato da ragioni storico-economiche, fu sicuramente la prima delle cause che contribuì a sensibilizzare la nazione a tali questioni; spesso infatti la bellezza e la magnificenza di edifici monumentali e paesaggi naturali venivano strumentalizzati per esaltare la grandezza della *patrie*.

Successivamente, influenze europee – in particolare degli inglesi John Ruskin e William Morris, dell'austriaco Camillo Sitte e dello svizzero Guillaume Fatio – favorirono un processo di espansione progressiva dell'oggetto di tutela, dal singolo monumento per arrivare ai siti, e quindi ad una protezione che non considerava più la sola dimensione architettonica, ma anche quelle urbane e territoriali. In particolare il movimento svizzero dello storico Guillaume Fatio individuò nell'industria la causa principale dell'alterazione del paesaggio. La sua posizione critica si concentrò sulla circostanza del cambiamento delle caratteristiche dei siti naturali come conseguenza del numero crescente di industrie e di costruzioni annesse che andavano a modificare il paesaggio naturale e urbano, inserendo o trasformando veri e propri quartieri e modificando le colture del suolo e, di conseguenza, la sua conformazione. In Belgio, Charles Buls fu tra coloro che seppero maggiormente cogliere e rielaborare le istanze delle culture europee. Come borgomastro di Bruxelles, egli operò in prima persona a favore della conservazione del tessuto urbano della capitale e si schierò in prima linea per la protezione dei siti naturali, prendendo parte ad associazioni come la *Ligue des Amis de la Forêt de Soignes*. L'espansione delle reti stradali e ferroviarie, la crescita tentacolare delle aree costruite, il turismo e le residenze estive che invadevano i luoghi pittoreschi delle città stavano trasformando radicalmente il territorio belga, con notevoli conseguenze per il paesaggio. Tagli e terrapieni erano le procedure di base per la costruzione della rete ferroviaria, mentre tunnel e viadotti erano il rimedio più comune per superare le irregolarità del terreno, come le valli o le montagne.

### 1. La Belgique illustrée per la memoria del paesaggio belga in trasformazione

Nell'ultimo decennio del XIX secolo, concordemente con quanto accadeva anche nella cultura francese, una grande opera di sensibilizzazione nei confronti della tutela del paesaggio belga urbano e naturale fu condotta in Belgio da numerosi artisti, i quali furono tra i primi a nutrire spiccata sensibilità verso i temi della conservazione e delle testimonianze storiche. In un contesto anche di espansione del settore del turismo, nel 1892 le Edizioni *Emile Bruylant et C<sup>ie</sup>* pubblicarono tre grossi volumi, dal titolo *La Belgique Illustrée. Ses monuments, ses Paysages, ses oeuvres d'art*, dal carattere descrittivo e



soprattutto illustrativo che avevano lo scopo di diffondere la conoscenza delle bellezze artistiche, storiche e naturali della propria nazione anche alle masse o a coloro che non avrebbero potuto intraprendere viaggi istruttivi o di piacere. Ciò che rende di notevole interesse tale pubblicazione è che i volumi, editi in un momento topico per la storia delle trasformazioni paesaggistiche del Belgio, sono riusciti a trasmettere un quadro esaustivo della situazione paesaggistica urbana, periurbana, industriale e naturale di tutte le regioni del Belgio negli ultimi due decenni del XIX secolo, soprattutto da un punto di vista iconografico. Scriveva il critico letterario Eugène Van Bommel nell'introduzione:

Bisogna creare un nuovo genere, tra il trattato di geografia, che è un semplice inventario, e il racconto di viaggio, che non ha più ragion d'essere per queste così piccole distanze. Sarà la descrizione, nel senso più largo e più completo di questo termine, la descrizione di paesaggi come di città e di monumenti animati da ricordi storici e leggende, colorati da scene di usanze illustrate e infine da numerose stampe, a rivolgersi così a tutti, a coloro che hanno visto, a coloro che vogliono vedere, a coloro che non possono o non sanno vedere che loro stessi [Bruylant 1892, I, 4].

In particolare, i disegni rappresentano in maniera minuziosa e rigorosa immagini urbane anteriormente ai cambiamenti che erano in procinto di avvenire, scorci cittadini e periurbani delle città in trasformazione, edifici e monumenti di particolare pregio, precisi dettagli dello stato di conservazione di pittoresche rovine poco note a turisti e ad artisti, paesaggi naturali ancora vergini, viste panoramiche e particolari di cittadine completamente invase dalla presenza di fabbriche, antiche distese boschive del tutto scomparse e divenute immensi campi coltivati al servizio delle industrie, cave e miniere che stavano completamente alterando l'aspetto di numerosi costoloni rocciosi. I testi sono arricchiti anche da alcune stampe che hanno registrato per lo più scene e costumi della vita quotidiana delle diverse regioni belghe. Tali e accurate rappresentazioni, realizzate da alcuni noti artisti dell'epoca – alcuni dei quali da Puttaert, Boutouin, Weber, Malvaux, Kellenbach, Tita e Heins – rappresentano una considerevole testimonianza dei caratteri di un paesaggio in trasformazione, i cui cambiamenti allarmarono numerosi artisti e intellettuali che, agli inizi del XX secolo, furono fautori di una serie di iniziative e associazioni per la tutela di talune parti di territorio. Le immagini, inoltre, attiravano particolarmente l'attenzione dei lettori e degli studiosi sui caratteristici dettagli costruttivi, sugli scorci pittoreschi e sulla bellezza delle rovine immerse nella natura vergine, indirizzandoli così verso la scoperta del proprio patrimonio da dover necessariamente proteggere. Nell'introduzione ai tre volumi, la premessa sull'evoluzione geologica del territorio belga verificatasi sin dalla preistoria, non è stata altro che una maniera per porre l'accento proprio sulle modifiche che alcuni siti dalla pregnante bellezza naturale stavano subendo. Eugène Van Bommel, autore della parte introduttiva, così affermava riguardo le «maggiori e più rivoluzionarie modifiche» che il territorio della nazione stava vivendo nell'era dell'industrializzazione:

La grande industria si è impossessata della regione montagnosa: essa scava il suolo nelle sue profondità, essa ne preleva i minerali e il carbone che le rivoluzioni geologiche sembrano aver creato per lei. Dappertutto si ergono alte ciminiere di industrie, lungo le valli pittoresche, al di sotto delle torrette feudali mezzo crollate. D'altra parte l'agricoltura fiamminga si risveglia: l'industria la chiama in suo aiuto e le fa spiccare un gran volo: i campi di lino, di canapa, di colza, di barbabietole, di tabacco, di luppolo, di foraggio occupano gran parte dei campi di cereali. [Bruylant 1892, I, 3]

MARIA CHIARA RAPALO

Poco dopo, Van Bemmél, contrariamente alle posizioni ruskiniane, si sofferma sul nuovo e pratico mezzo di trasporto, accessibile oramai a tutti e ottimo mezzo per far conoscere alle masse il proprio territorio: il treno. Egli definisce la ferrovia come un «meraviglioso agente di prosperità, di civilizzazione, di fraternità» [Bruylant 1892, I, 4]. In effetti, questo nuovo mezzo di trasporto fu di fondamentale importanza innanzitutto per gli artisti, gli scrittori e i pittori, che – come era avvenuto per coloro che avevano collaborato alla redazione dei tre volumi – poterono andare facilmente alla scoperta delle diverse regioni della nazione e descriverne, disegnarne, dipingerne e rappresentarne accuratamente i particolari:

La ferrovia ha esteso la sua rete dall'uno all'altro angolo del Belgio, collegando innumerevoli località, avvicinando e riunendo le diverse popolazioni. Tutte le risorse che presenta il suolo, tutte le ricchezze che crea il lavoro, li rende più fecondi, li spande su tutti i punti del paese dirigendo le eccedenze verso i ponti commerciali. Essa crea l'unione, l'intento, la solidarietà; essa fonda la società belga, la famiglia belga, di cui tutti i membri si prestano per un appoggio mutuale. [Bruylant 1892, I, 4]

Il fine patriottico e di esaltazione nazionalistica, viene più volte a galla nella stesura dei tre volumi, nelle descrizioni e nelle immagini. In particolare, Van Bemmél aggiungeva:

Il Belgio è oggi in possesso della sua patria e può apprezzarne le bellezze pittoresche e svariate, ritrovare ad ogni passo i ricordi di splendori nascosti di cui è fiero a giusto titolo o quello di calamità crudeli che portano con loro utili lezioni. Non gli è permesso di ignorare ciò che contiene di caratteristico questa patria, ora più conosciuta grazie alla ferrovia. Diversi sono i viaggi che si possono intraprendere, si tratta di semplici passeggiate di qualche ora. In poche ore si arriva al centro di paesi dalle superbe spiagge, come Ostenda e Blankenberghe o alla sommità delle Ardeharleroi e Borinage, alle solitudini della Campine o ai laboratori di Seraign, agli stabilimenti marittimi di Anversa o alle belle prospettive della Mosa, senza contare una moltitudine di località interessanti per le loro caratteristiche geologiche o semplicemente per la loro posizione.

È chiaro che diversi sono i disegni de *la Belgique illustrée* realizzati col fine di magnificare la nazione, in particolare quelli che rappresentano i principali monumenti della capitale e delle altre principali città belghe. Allo stesso modo le immagini che riportano le svariate morfologie del suolo e i diversi elementi naturali presenti nelle diverse regioni - le colline, le montagne, le pianure, il mare, le spiagge, le dune, i laghi, i fiumi, i boschi –, tutti accuratamente disegnati e descritti nei dettagli, non erano altro che un ulteriore modo di esaltare la grande varietà paesaggistica del territorio di cui la nazione belga è sempre andata fiera. Anche se i toni delle descrizioni che accompagnavano le immagini non risultano mai polemici nei confronti delle più brutali trasformazioni che stava subendo il territorio belga, molto rilievo è stato dato alla rappresentazione di ciò che nel 1892 era già stato distrutto e sostituito. In alcune circostanze, le immagini che accompagnavano le descrizioni di tali eventi erano volontariamente inserite per dare una testimonianza grafica di ciò di cui i posteri probabilmente non avrebbero più avuto traccia. A conferma di ciò, nella descrizione della città di Bruxelles, lo scrittore della corrente realista e critico letterario Emile Leclercq sosteneva che «bisogna conservare il più possibile i resti del passato lontano, che fanno meglio vedere, per confronto, i progressi e le metamorfosi» [Bruylant 1892, I, 12] (fig.1). Aggiungeva, inoltre: «Noi in Belgio abbiamo troppo la tendenza a distruggere tutto, come se i secoli scorsi non fossero legati al presente allo stesso modo con cui un nonno sia unito a suo nipote» [Bruylant 1892, I, 14].

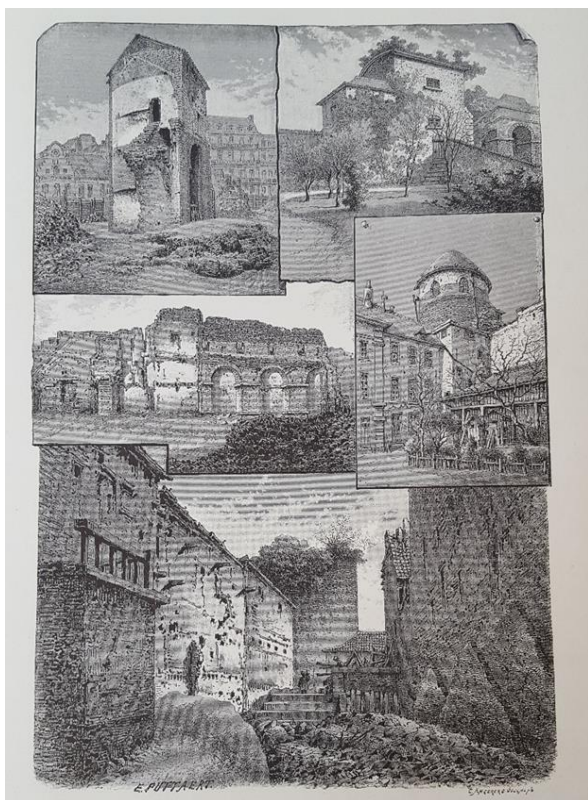


Fig. 1: E. Puttaert: *Les restes de la première enceinte de Bruxelles.*



Fig. 2: Puttaert-Weber. *Vue du vieux Bruxelles. Bras de la Senne Rue Saint G ry et moulin dit Ruyschmolen.*

In merito ai disegni che accompagnano i commenti dell'autore riguardo le distruzioni effettuate nel centro storico di Bruxelles – che comportarono la scomparsa non solo delle *vieilles maisons* ma anche di numerose *sc nes pittoresques* – l'autore cos  sensibilizzava la popolazione sull'importanza di tali illustrazioni, rappresentative di un costruito storico appartenuto ai propri antenati e quindi significativo per tenere vive le proprie radici. Leclercq infatti aggiungeva che:

«  interessante riprodurre almeno le immagini che ci sono rimaste di questa citt  dei nostri padri. L'immaginazione ci aiuta a far rivivere il passato e i paragoni con il presente diventano istruttivi. Non   indifferente sapere come vivevano gli antenati; per ragioni di ogni tipo, familiari, sociali o politiche, ci invitano al contrario ad entrare nell'intimit  dei nostri predecessori; e i cambiamenti successivi che si sono prodotti nel carattere delle abitazioni patrizie e borghesi sono uno dei marchi pi  espressivi del progresso compiuto nella sfera della nostra intimit ». [Bruylant 1892, I, 47] (fig. 2)

Interessante   anche il suo commento riguardo l'*arrondissement di Bruxelles*:

Sembra difficile rappresentare e far vedere alla propria immaginazione ci  che doveva essere questo angolo della terra, divenuta la periferia di Bruxelles, nei tempi in cui la citt  non esisteva ancora. La configurazione del suolo   rimasta pi  o meno la stessa, mentre il suo formicaio umano l'ha profondamente cambiata in qualche migliaio di anni; ma delle cose sono cessate di esistere e altre le hanno rimpiazzate. [Bruylant 1892, I, 215]

MARIA CHIARA RAPALO



Fig. 3: Puttaert-Malvaux, Rouge-cloître.

Ciò spiega la scelta editoriale, per questa sezione, di inserire immagini di parti di territorio non ancora invase dall'uomo e dalla „modernizzazione“, le quali ci hanno trasmesso scorci e vedute di ciò che poco dopo sarebbe stato quasi del tutto paesaggisticamente alterato (fig. 3).

Similmente è accaduto anche per alcune foreste e aree naturali, in parte ancora vergini ma prossime alla distruzione. È il caso della *Forêt des Soignes*, rappresentata dalle immagini ancora intatta e completamente allo stato selvaggio, ma che già iniziava a cedere alcune delle sue aree ai privati, che ben presto avrebbero distrutto pezzi di natura incontaminata. È da notare inoltre quanto gli autori e gli artisti dei volumi abbiano lasciato spazio anche alle descrizioni nonché alle minuziose rappresentazioni grafiche delle antiche rovine. Gli artisti si sono recati in luoghi spesso nascosti o poco conosciuti dell'*arrondissement de Bruxelles*, degli *environs de Louvain*, de *Le Brabant Wallon*, de *la campine anversoise*, de *les environs de Tournai*, di *l'entre-Sambre-et-Meuse* e dell'*arrondissement de Liège* e hanno rappresentato fedelmente lo stato di conservazione di numerosi ruderi di antichi torri, castelli, case rurali e di resti archeologici delle diverse regioni (fig.4).

Interessante è anche ciò che veniva denunciato nella provincia di Namur, le cui immagini riportano gradevoli scenari pittoreschi della cittadina e del suo circondario. L'editore e giornalista franco-belga Eugène Landoy, autore di questa sezione, descriveva lo sfruttamento da parte degli abitanti dei propri territori da un punto di vista turistico, commentando che essi cercavano di naturalizzare all'estremo le proprie risorse naturali:





Fig. 4: Puttaert, *Tour de la première enceinte au parc* (Louvain).

Felice e ora libero, l'abitante della provincia di Namur mira ad attirare stranieri come ospiti e come amici. Egli si rivolge ai turisti: li invita a venire a vedere la Mosa, la Sambre, la Lesse e le loro bellezze pittoresche, le grotte profonde, le loro foreste piene di leggende e di misteri, le loro radure dove gli abitanti credono di distinguere ancora, al chiar di luna, le fate e i folletti... [...] Per questi turisti, si cerca già di abbellire la natura: possano loro rispettare la semplicità e il fascino e non volgarizzarla volendola troppo abbellire! [Bruylant 1892, I, 308]

Ampio spazio è dato, nel secondo e terzo volume, ai paesaggi naturali che per esigenze utilitaristiche ed economiche erano divenuti ampie distese agricole o enormi distretti industriali (fig. 5). L'industrializzazione, in particolare, modificava del tutto l'aspetto di *villes et villages* principalmente a *Hainaut*, nella regione del *Borinage*, a *Ath*, *Einghien*, *Soignies* e *Belœil*, a *Charleroi* e nell'*arrondissement de Liège*.

Anche se talvolta i testi definiscono la presenza dell'industria come un bene per

il paese – «essa va ai fatti, il che è positivo» [Bruylant 1892, I, 30] – più volte la criticano duramente:

Le sue industrie si scontrano con il paesaggio: i suoi altoforni, anche in rovina (poiché come accadeva nell'antica feudalità, anche l'industria ha le sue guerre e le sue vicissitudini), non sono interessanti, e le sue alte ciminiere, i suoi immensi laboratori appartengono troppo allo stile utilitaristico dell'epoca per piacere agli occhi e al cuore. Essa ha anche il torto di far appassire il verde che la circonda: l'erba non cresce più dove sono passati i suoi piedi. Essa si circonda di ceneri e di scorie; spande nell'aria densi vapori, con un fumo deleterio e che uccide i pioppi, i noci e le querce da lontano; fa piangere i fianchi dei costoni per estrarre i minerali; brucia le rocce più romantiche per farne della calce; qualche volta anche, incontrando sul suo cammino la chiesa gotica di qualche antico monastero, essa la distrugge per gettarla nei suoi forni voraci; non si dispensa di sventrare le rocce calcaree per i tunnel e le miniere. [Bruylant 1892, I, 308]

Tale ultima posizione, più volte ripresa nelle descrizioni, è di gran lunga sostenuta dagli espressivi disegni che accompagnano il testo. Le immagini talvolta risultano molto più eloquenti delle descrizioni nel rendere la vera e propria invasione delle industrie sul territorio (figg. 6-7).

MARIA CHIARA RAPALO



Fig. 5: Puttaert-Weber, *Aspect de la campagne de Gheel.*

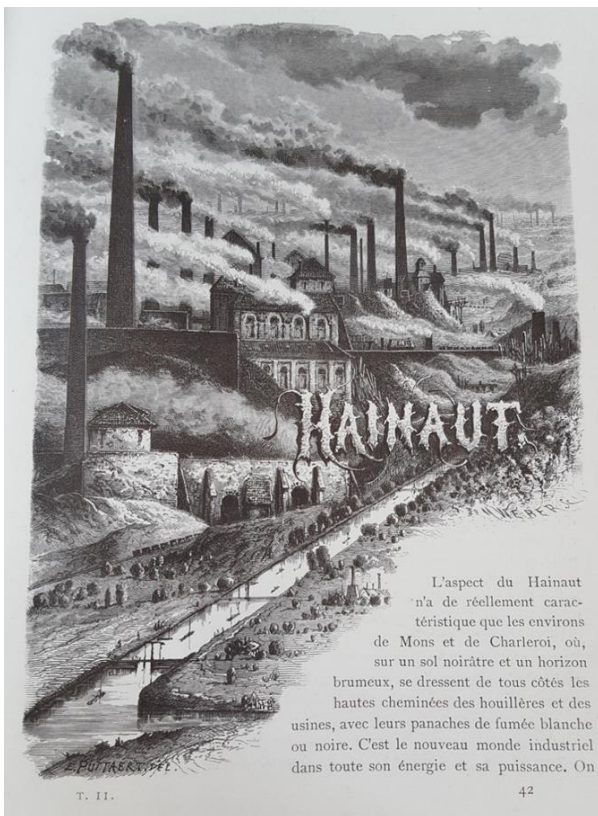


Fig. 6: Puttaert-Weber, *Immagine introduttiva della sezione Hainaut.*

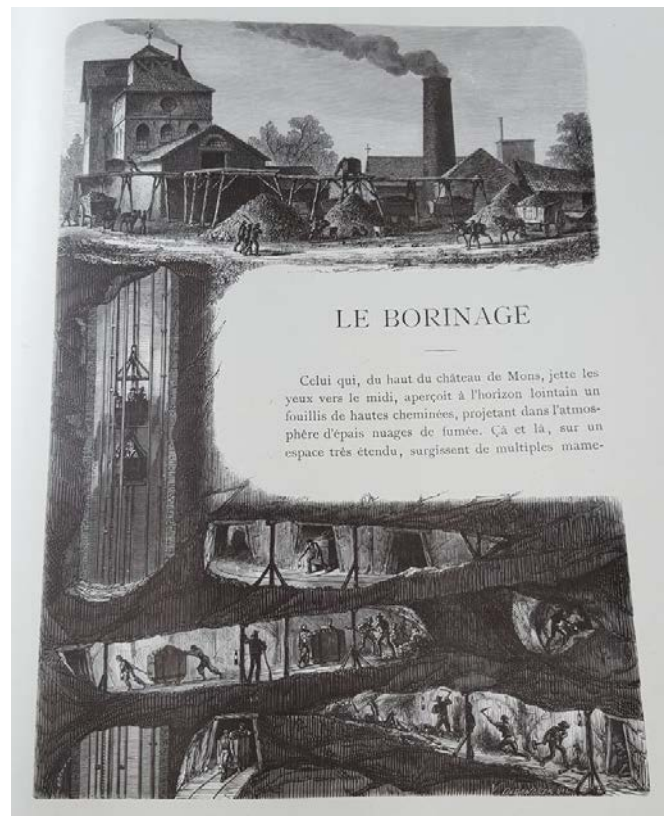


Fig. 7: Dedanker, *Immagine introduttiva di Le Borinage.*

## 2. Per una consapevole tutela del paesaggio: i riflessi nell'ambito intellettuale

Il materiale iconografico riportato nei volumi, insieme ad altri studi specifici ed avanzamenti scientifici, ebbero i loro riflessi sulla nazione e sensibilizzarono un numero considerevole di personalità a tali questioni, inducendo ad una sempre maggiore coscienza della necessità di un ampliamento della tutela anche nei confronti del paesaggio.

In particolare colui che maggiormente seppe cogliere la modernità di tali stimoli, elaborandoli e traducendoli in teorie e prassi per gli interventi nel tessuto urbano, fu Charles Buls, che instradò il Belgio verso una consapevolezza del *paesaggio urbano*. Se nelle diverse riviste, in particolare nel *Bulletin du Touring Club*, egli si schierava a favore della protezione delle bellezze naturali e dei siti pittoreschi, fu invece nella sua opera principale, *l'Esthétique des Villes*, che egli trattò in maniera critica, innovatrice ed esauriente tutte le tematiche relative alla questione dell'*oeuvre de l'art publique*.

Egli, allineandosi al pensiero di Sitte e alle riflessioni che nel contempo venivano elaborate nel campo dell'estetica tedesca, introdusse in Belgio una nuova visione di approccio alla città urbana che si inserì nel movimento di reazione alla massiccia ristrutturazione della città di Bruxelles del XIX secolo.

Riprendendo i temi affrontati dagli studiosi inglesi, e anche dalle descrizioni de *la Belgique illustrée*, il borgomastro trattò con particolare cura anche il tema del *pittoresco*: secondo le sue teorie, esso non si limitava solo ai contesti naturali, ma proveniva anche dai siti storici o dalle costruzioni isolate dove, in ogni caso, l'impressione si fonda sulla percezione d'insieme e dove il colore e il contrasto contribuiscono a rafforzare il carattere dell'oggetto della contemplazione [Buls 1874, 315].

Si può considerare l'introduzione alla *Belgique illustrée* scritta da Van Bemmelen, come un fondamento teorico di ciò che poi sarebbe stata la visione di Buls sui nuovi generi letterari che nascevano in relazione allo sviluppo del turismo. I nuovi modelli urbani proposti dal borgomastro e dal suo *entourage*, cercavano infatti di superare la vecchia concezione di esperienza turistica, che considerava la città come una successione di „siti-da-cartolina“ per cercare di indirizzare il turista verso un rapporto più diretto con il sito non più isolato, ma in relazione con il suo contesto, che poteva essere vissuto e scoperto muovendosi gradualmente attraverso la città invece di essere osservato da un panorama o in una guida turistica.

Intorno a Buls – ma anche a personaggi afferenti alla S.C.A.B. – il discorso dell'intervento nella città si inseriva in uno più ampio che comprendeva la coscienza dell'importanza di una nuova visione della vita degli uomini nel loro ambiente urbano, in cui la conservazione e il rispetto della città storica si rilevavano punti fondamentali [Marino 2000, 77].

Pubblicazioni come *la Belgique Illustrée*, furono anche da sprone per la nascita di alcune famose società e associazioni per la conservazione della natura e sull'estetica urbana.

Il 22 febbraio 1895, infatti, un gruppo di studiosi desiderosi di diffondere il gusto dei viaggi, di far conoscere la nazione anche all'estero e di facilitare la visita del Belgio ai turisti stranieri fondò il *Touring club de la Belgique*.

Solo tre anni prima, nel giugno 1892 e quindi contemporaneamente alla redazione dei volumi, sotto la guida dell'industriale Jules Carrier, venne fondato il primo dei numerosi organismi a favore della tutela dei monumenti e dei siti: la *Société Nationale pour la protection des sites et des monuments*, che riuscì ad avere un rilevante seguito anche grazie alla pubblicazione del suo *Bulletin*. La Société si proponeva di organizzare, sia con le diverse amministrazioni pubbliche che con i proprietari privati, marce e azioni di protesta



MARIA CHIARA RAPALO

per permettere la visita di alcuni monumenti e per impedire la distruzione dei siti e dei monumenti minacciati.

## Conclusioni

Le rappresentazioni de *la Belgique illustrée* possono dunque essere considerate come „iconografia“ di un momento di transizione della storia del Belgio; esse hanno registrato quei caratteri temporanei tangibili e intangibili dei siti in un'era di grandi trasformazioni territoriali. Proprio da questo contesto, infatti, sono scaturite le prime riflessioni relative alla necessità di creare realtà associative e organi politici che tutelassero il patrimonio paesaggistico belga.

Tali volumi contribuirono inoltre a far emergere la consapevolezza che l'agricoltura, poteva rappresentare nello stesso tempo una causa di alterazione paesaggistica e, nello stesso tempo, un carattere identitario per talune parti di territorio della nazione.

Le dinamiche scaturite da una maggiore attenzione verso la conservazione dei paesaggi naturali e urbani inoltre portarono all'elaborazione nel primo ventennio del XX secolo di nuovi approcci sul piano urbanistico verso il costruito urbano: l'architetto paesaggista e urbanista Louis Van der Swaelmen infatti, guidato da una costante attenzione verso la natura, nei suoi *Préliminaires d'Art Civique*, affronterà le problematiche ricostruzione post bellica mediante un approccio alla città, definita e considerata come un organismo vivente. Infine gli sviluppi dei contributi di alcune personalità emergenti in tale periodo hanno storicamente influito al sopraggiungere dell'attuale concezione di „paesaggio storico urbano“.

## Bibliografia

- 1<sup>er</sup> Congrès International pour la protection des paysages, Compte rendu* (1910). Parigi, 17-20 ottobre 1909, Paris : Société pour la protection des paysages de France.
- BRUYLANT, E. (1892). *La Belgique illustrée, ses monuments, ses œuvres, ses œuvres d'art*, vol I-II-III. Bruxelles: Bruylant-Christophe et C<sup>ie</sup> éditeurs.
- BULLOCK, N.; VERPOEST, L. (2011). *Living with History 1914-1964*. Leuven: Leuven University Press.
- BULS, Ch. (1874). *A propos d'un rocher. Fantaisie esthétique*. In «Revue de la Belgique».
- BULS, Ch. (1893). *Esthétique des villes*. Bruxelles: impr. de Bruylant-Christophe.
- DEMEY, T. (1990). *Bruxelles, Chronique d'une capitale en chantier*, vol. 1. Bruxelles: Paul Legrain Edition C.F.C.
- DESPORTES, M. (2005). *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII--XX siècle*. Paris: Gallimard.
- FIRPO, M.; TRANFAGLIA N. (1988). *La storia - l'età contemporanea. Problemi del mondo contemporaneo*, vol X. Torino: UTET.
- GARSOU, J. (1942). *Jules Anspach, bourgmestre et transformateur de Bruxelles, 1829-1879*. Bruxelles: Ed. Thill.
- ICOMOS, (1892). *Le reconstruction des monuments et des sites en Belgique après la première guerre mondiale*. ICOMOS centre de documentation, Monumentum.
- MARINO, B.G. (2000). *Victor Horta, Conservazione e restauro in Belgio*. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- MARINO, B.G. (2002). *Abbellimenti e conservazione in Belgio tra fine '800 e inizio '900: riflessioni sulla visione estetica di Charles Buls*. In «BDC», *Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali*, Università degli Studi di Napoli Federico II, vol. 3, 1/2002.
- MARINO, B.G. (1993). *William Morris. La tutela come problema sociale*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- PETRINI, A. (2003). *Il Restauro dei monumenti nei Paesi Europei*. In *L'Ottocento. Il Belgio*, a cura di MIARELLI MARIANI, G. Roma: Università degli studi di Roma "La Sapienza" – Facoltà di Architettura.



- SMETZ, M. (1977). *L'avènement de la cité-jardin en Belgique. Histoire de l'habitat social en Belgique de 1890 à 1930*. Liège: Mardaga.
- SCHIVELBUSCH, W. (1986). *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th century*. New York: Berg Publishers.
- STYNEN, H. (1998). *De onvoltooid verleden tijd: Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België, 1835-1940*. Bruxelles: G. A Bekaert Published.
- VERNIERS, L. (1958). *Bruxelles et son agglomération de 1830 à nos jours*. Bruxelles: dit ions de la Librairie enc clop diq ue.



Ex ruinis perceptione. *L'iconografia della trasformazione per una lettura del patrimonio archeologico finalizzata alla sua conservazione e valorizzazione*  
Ex ruinis perceptione. *The iconography of transformation, for a reading of archaeological heritage aimed to its conservation and valorization*

**EMANUELE ROMEO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*The archaeological heritage of the classical era has been subject to phenomena that have caused either its abandonment or continuation of use, its transformation or loss of integrity. In particular, the monuments surviving from the Roman regions of Gallia Narbonensis and Lugdunensis are now often in ruins, after experiencing eras of transformation, conversion to new uses, repair of damage, and restoration: processes that have ensured the survival of these buildings through continuous integration in urban and landscape activities. The history of these buildings is documented by an iconography that testifies to the transformations they have experienced in the dynamics of change in cities and territories. Today, this heritage is located primarily in urban and landscape contexts, where the continuing transformations often risk compromise in the connection between the monuments and their surroundings. The paper presents the results of research aimed at the preservation, enhancement and sustainable utilization of such properties.*

### **Parole chiave**

Patrimonio archeologico, conservazione, valorizzazione

Archaeological heritage, preservation, enhancement

### **Introduzione**

Il patrimonio archeologico di età classica è stato oggetto, nel corso dei secoli, di fenomeni diversi tra loro, che ne hanno decretato l'abbandono o la continuità d'uso, la trasformazione o la parziale perdita di integrità. In particolare, i monumenti romani di alcune regioni della Gallia *Narbonensis* e *Lugdunensis*, a seguito di eventi distruttivi oppure a causa dell'interruzione dell'uso, sono pervenuti a noi allo stato di rudere dopo avere conosciuto stagioni di trasformazione, riconversione a nuovi usi, riparazione da danni di varia natura, interventi di restauro o consolidamento, adeguamento a nuovi canoni stilistici: processi che ne hanno garantito la sopravvivenza attraverso una continua integrazione nelle più svariate attività urbane e territoriali. Oggi questi beni sono parte integrante di contesti urbani e paesaggistici le cui continue trasformazioni modificano inesorabilmente il rapporto tra queste antiche architetture e ciò che vi è attorno.

La storia di tale patrimonio è documentata da una ricca iconografia che testimonia le trasformazioni e l'uso che questo ha avuto nelle dinamiche di mutamento di città e territori. Infatti tracce di esso sono sempre state presenti, sin dal secolo XVI, all'interno della cartografia storica, nei manoscritti sulle "antichità romane", nelle rappresentazioni grafiche e iconografiche dei colti viaggiatori dei secoli XVIII e XIX, o nei disegni e nelle fotografie relative agli scavi e agli interventi di restauro eseguiti nelle aree archeologiche. Per

studiare con sistematicità tali documenti è necessario, però, soffermarsi esclusivamente su alcuni casi esemplari e individuare un metodo di analisi che, partendo dalla datazione delle testimonianze analizzate, ne sottolinei le ragioni della stesura, le tecniche di rappresentazione utilizzate e gli ambiti geografici.

Le prime testimonianze, risalenti ai secoli XVI e XVII, attestano il riuso del patrimonio classico dalla dismissione sino al suo inserimento nelle attività urbane, descrivendone la consistenza prima dei restauri del secolo XIX. Inoltre, la maggior parte delle fonti iconografiche è presente nei manoscritti del Cinquecento o nelle pubblicazioni a stampa del Seicento nonché nei disegni e nei dipinti di alcuni viaggiatori, letterati, pittori, eruditi che visitarono le regioni meridionali della Francia. Sono, infine, presenti documenti cartografici all'interno dei quali compaiono i monumenti in rovina.

Altrettanto interessanti sono le fonti grafiche e cartografiche risalenti al secolo XVIII: si tratta di documenti che testimoniano la rinnovata passione verso le antichità e i primi studi sulle rovine romane. Non mancano, sempre nello stesso periodo, le fonti cartografiche in cui si raffigurarono le rovine, segnalate come "immutabile punto di riferimento" per orientarsi nei contesti urbani; inoltre, alla fine del secolo XVIII si assiste al fenomeno del Gran Tour che impegnò, come è noto, artisti e letterati in viaggi che comprendessero le regioni italiane e quelle della Gallia romana.

Le fonti relative ai secoli XVIII e XIX testimoniano, invece, le prime azioni di tutela post-rivoluzionarie e i primi interventi di scavo e restauro. Esse sono significative in quanto rappresentano (soprattutto nei disegni di progetto) la situazione prima e dopo l'intervento; confermano politiche di tutela e approcci metodologici al restauro che rimarranno invariati per tutto il corso del secolo XIX; mostrano diversi gradi di approfondimento conoscitivo (dalla rappresentazione del contesto allo studio dei particolari costruttivi e decorativi); fanno emergere approcci operativi spesso contrastanti nel trattamento di taluni monumenti rispetto ad altri.

Legata alla pratica della tutela, dello scavo archeologico e del restauro (spesso di liberazione) è la produzione di mappe catastali relative alle maggiori città di fondazione greca, ellenistica romana. In esse emerge la volontà di "riscoprire" i monumenti celati dalle successive trasformazioni e la "necessità" di demolire qualsiasi "superfetazione" ne impedisse il "disvelamento". Non mancano, in questo periodo, le relazioni dei viaggiatori che produssero disegni, incisioni, litografie e le prime fotografie.

I documenti relativi ai secoli XIX e XX, più completi di informazioni e più attendibili nelle indicazioni progettuali, sono di corredo alle proposte di tutela del patrimonio classico; descrivono gli interventi di restauro; accompagnano le relazioni di progetto; delineano il processo di cantierizzazione; sono spesso rappresentati da foto del "prima, durante e dopo" l'intervento.

Infine, si segnalano alcuni documenti più recenti che testimoniano un sempre maggiore interesse verso la conservazione del patrimonio archeologico e verso quelle moderne forme di comunicazione e coinvolgimento finalizzate alla valorizzazione.

Tuttavia data la quantità delle fonti, in questa sede mi soffermerò sulla descrizione di specifici documenti relativi ai secoli XVI e XVII, partendo da alcuni disegni e da alcuni manoscritti per citare, quando possibile, altre fonti iconografiche e cartografiche appartenenti ai secoli successivi, ma relative ai monumenti esaminati.





Fig. 1: J.B. Guibert, 1686. *L'amphithéâtre avant son dégagement* (Arles, Museon Arlaten).

### 1. Le fonti dal XVI al XVII secolo

Le fonti risalenti ai secoli XVI e XVII testimoniano per lo più il riuso degli antichi edifici classici dalla loro dismissione fino agli interventi di restauro eseguiti tra i secoli XVIII e XIX. Uno tra i documenti più noti è quello riguardante «L'amphithéâtre avant son dégagement» (1686), un disegno dell'arena di Arles, all'interno e attorno alla quale sono documentate tutte le costruzioni medievali che si insediarono presso l'edificio romano. Tale documento è il primo di una serie che testimonia l'anfiteatro prima degli interventi ottocenteschi di liberazione. Di essi si ha testimonianza nei catastali (secoli XVIII e XIX) che segnalano gli edifici da demolire e quelli da conservare. Altre fonti documentano, invece, gli interventi di restauro o l'anfiteatro ritratto dai viaggiatori che visitarono Arles nel Settecento e nell'Ottocento [Heijmans, Rouquette, Sintès 2011, 12-13 80-87].

Sempre riguardante la stessa città è interessante il disegno «de l'Arc de triomphe du Rhône», del secolo XVII; esso descrive il monumento nei particolari geometrici, decorativi, epigrafici, così come il successivo disegno di A. Bordon del 1808 in cui l'arco è rappresentato in pianta e prospetto. Entrambi i documenti testimoniano l'esistenza di un monumento romano oggi scomparso [Heijmans, Rouquette, Sintès 2011, 22-33].

Una restituzione in pianta e sezione di Poldo d'Albénas, del 1560 riguarda il Tempio di Diana a Nîmes; essa anticipa una serie di disegni che rappresentano, a partire dal secolo XIX, lo stesso monumento: la «Vue perspective du nymphée et des thermes» di Quesnel, del 1838, il «Project de restauration» di Révollil, del 1852 e i disegni di Viollet-le-Duc del 1831. Quest'ultimo, del tempio di Diana, apprezza soprattutto gli ambienti interni: due acquarelli



EMANUELE ROMEO

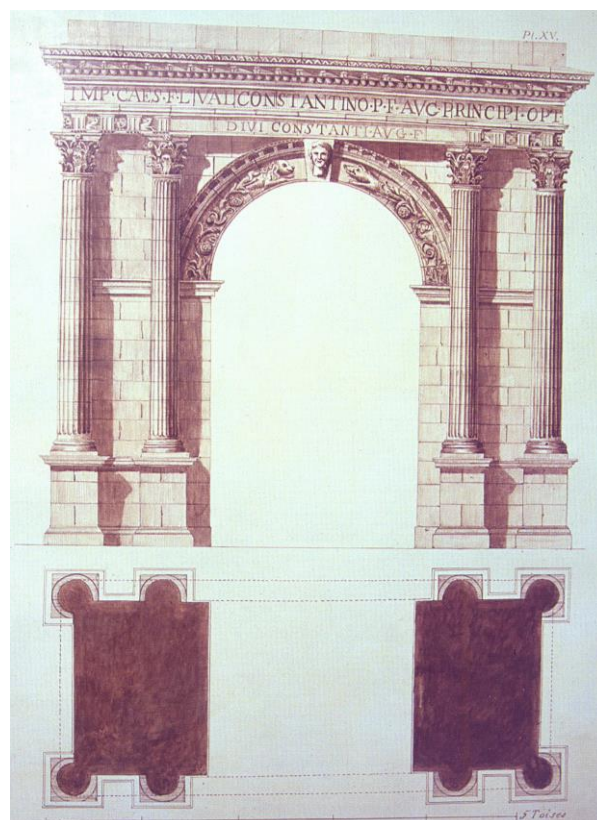


Fig. 2: Anonimo (secolo XVII), l'Arc de triomphe du Rhône (Heijmans, 2011).

Fig. 3: A. Bordon (1808), Arc de triomphe du Rhône (Heijmans, 2011).

raffigurano gli elementi architettonici e decorativi evidenziando lo stato di rovina del monumento. Attenta è la descrizione dei capitelli e delle cornici; della vegetazione infestante che aggredisce le strutture crollate; dei blocchi marmorei adagiati lungo le pareti della cella. Soprattutto lo affascina la volta della cella di cui ritrae a matita i lacunari. Tali disegni appaiono ancor più interessanti se si pensa che da essi trarrà un disegno più completo dove immagina l'edificio durante le fasi di costruzione [Aillagon, Vernes, Viollet-le-Duc 1980]. Di Poldo d'Albénas è un disegno del «Pont du Gard» del 1557 che mostra il monumento ben conservato rispetto a quanto riportato in un disegno eseguito tra il 1702 e il 1743 quando furono realizzati i lavori di integrazione (diretti da Henri Pîtot) alle arcate e ai piloni per consentirne la riapertura al transito.

I successivi disegni del Pont du Gard risalgono al 1831 e sono di Viollet-le-Duc: un disegno, a matita, riproduce l'acquedotto inserito nel suo contesto: pochi tratti denotano l'attenzione di Viollet-le-Duc al contesto paesaggistico e al monumento colto nei suoi aspetti essenziali. Maggiore attenzione agli elementi costruttivi, ai dettagli formali e stilistici e allo stato di conservazione si evidenziano, invece, nel disegno ad acquarello nel quale descrive: gli aspetti naturali; gli elementi costitutivi il monumento, cioè la sovrapposizione dei tre ordini di arcate e le cornici marcapiano; la condizione di rovina della parte occidentale, le cornici consumate e le parti mancanti di parapetto del primo ordine. Infine, in un altro disegno ad acquarello, descrive il particolare del canale superiore di scorrimento delle acque nel punto in cui, ancora oggi, è possibile percepirne una sezione a causa di un crollo strutturale.

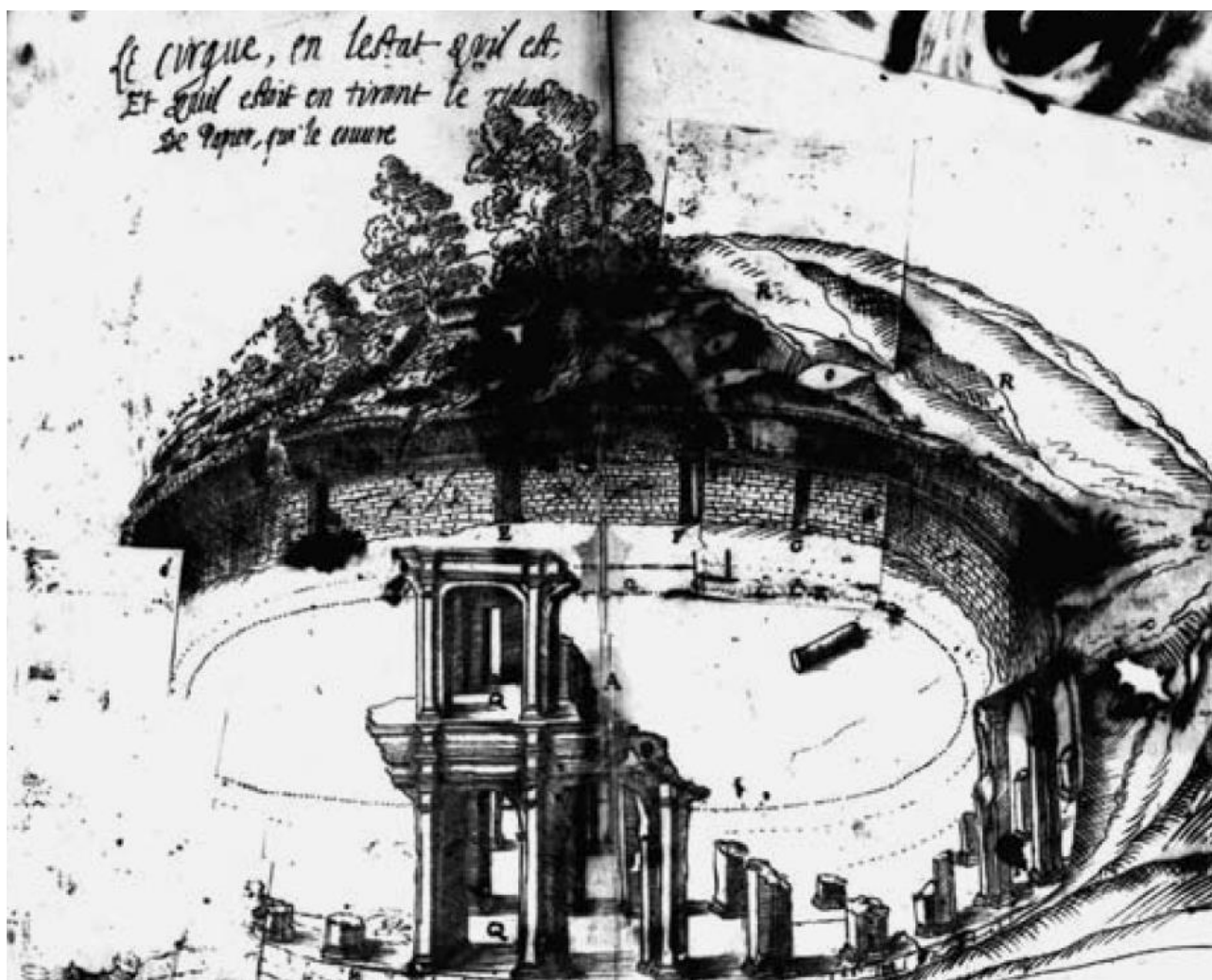


Fig. 4: Manoscritto di Rulman (1626-1628 circa), *Le cirque* (OLIVE 1993).

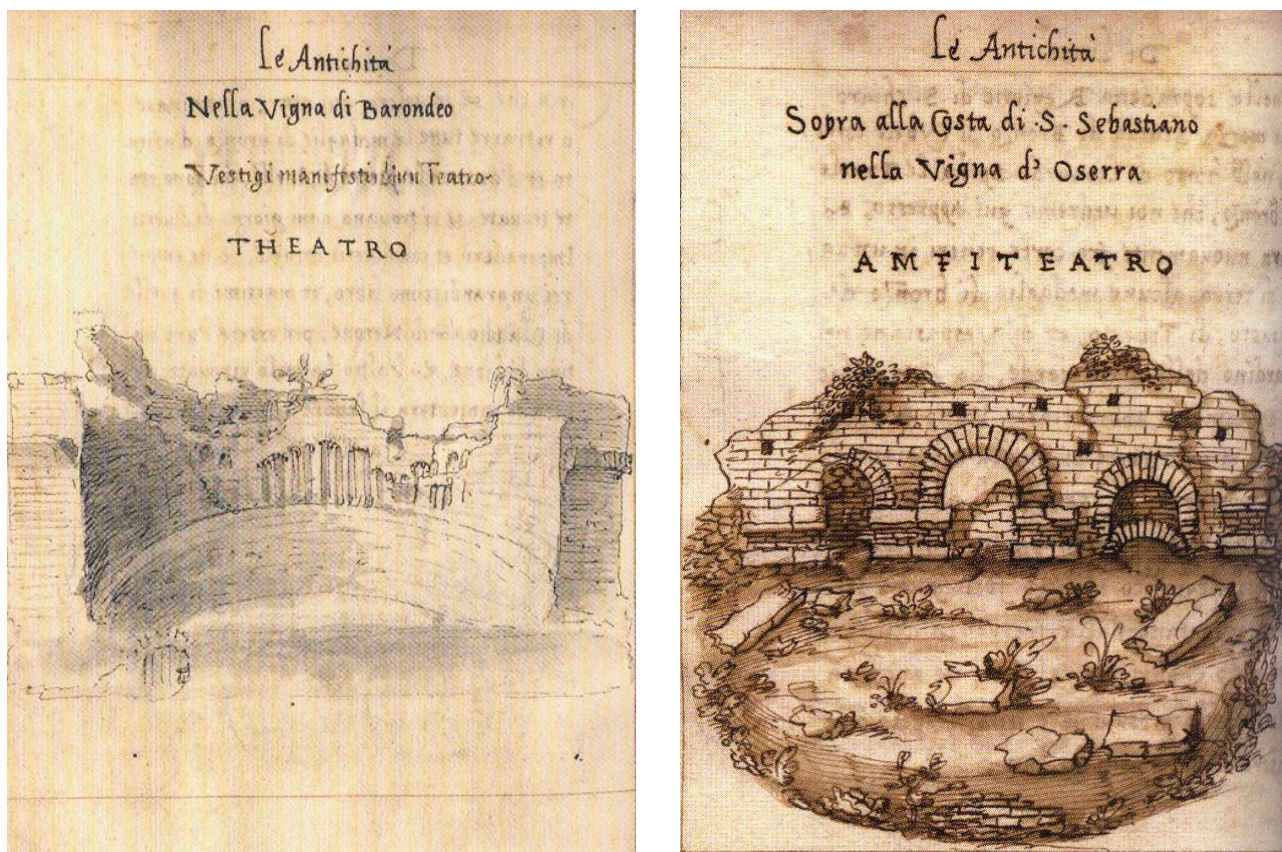
Infine, sempre riguardo al Pont du Gard vale la pena citare, perché meno noto, il «Voyage en France» di Amable Tastu nel quale l'autrice inserisce una serie di disegni della struttura romana e di altre antichità nel territorio tra Aix e Perpignan [Tastu 1883].

Ma le maggiori fonti grafiche e iconografiche sono contenute nei manoscritti e testimoniano l'interesse, verso le «antiche vestigia», manifestato attraverso gli studi di eruditi locali. Valga come esempio l'opera di Gabriel Syméoni del 1560 che descrive le rovine romane di *Lugdunum* attraverso una narrazione accompagnata da disegni su quanto era possibile rilevare allora: un palazzo senatorio, un impianto termale, un teatro, l'acquedotto, il circo e l'anfiteatro: cioè le «vestigia» che ancora oggi si individuano nella città di Lione.

Meno aderente alla realtà urbana risalente al secolo XVII è, invece, il disegno dell'anfiteatro romano di Béziers del 1627-1628 e contenuto all'interno del «Manoscritto di Rulman». Il disegno mostra l'arena priva delle abitazioni già presenti all'epoca e immagina il monumento in un contesto paesaggistico. Tuttavia, al di là dell'interpretazione dell'artista, è possibile constatare come sia già ben chiaro quanto emerso con i recenti scavi, e cioè che una porzione dell'anfiteatro era stata ricavata tagliando la collina, mentre la restante parte era costruita su sostruzioni [Olive 1993, 8-12].



EMANUELE ROMEO



Figg. 5-6: G. Syméoni, *Il teatro e l'anfiteatro di Lione*, disegni tratti da «L'Origine e le antichità di Lione» del 1560 (Torino, Archivio di Stato, Ja X 16).

Lungi dal voler rappresentare in forma idealizzata il monumento, il disegno raffigura una rovina e ciò è accentuato dalla presenza di vegetazione infestante e arbusti [Bellet 1991, 20-21].

Alla metà del secolo XVII appartiene un'incisione di Israël Silvestre che raffigura l'arco in rovina e inglobato nelle fortificazioni medievali. In questa incisione, rispetto al precedente disegno, è possibile scorgere sullo sfondo la città di Orange all'interno della quale emergono consistenti rovine romane: le mura, l'acquedotto, parte del teatro, del tempio e dell'emiciclo [Bellet 1991, 45].

I disegni successivi testimoniano il vivace dibattito negli anni in cui in cui l'arco fu restaurato. Il primo, ben noto alla critica, è di Viollet-le-Duc e risale al 1831 [Aillagon, Vernes, Viollet-le-Duc 1980, 36].

Nel disegno traspare la volontà di Viollet-le-Duc di distinguere le parti autentiche da quelle d'integrazione, sebbene con l'idea di ricostruire graficamente il monumento nella sua originaria integrità. In effetti, questo è l'unico disegno in cui tale distinzione viene scientemente compiuta: se si confronta il suo disegno con le incisioni di Auguste Caristie nel 1856, si riscontra in quest'ultimo, autore del restauro del monumento, la volontà di idealizzare l'arco [Caristie 1856, 44-45]. In particolare, raffigurandolo nel suo «état supposé primitif», egli inserisce ipotetiche aggiunte senza differenziarle dalle parti autentiche.





Fig. 7: A. Tastu, Orange, l'Acquedotto di Pont du Gard (*Voyage en France. Tour 1883*).

Fig. 8: B. Cundier, (secolo XVIII) Ruines des arènes d'Orange (Bellet 1991).

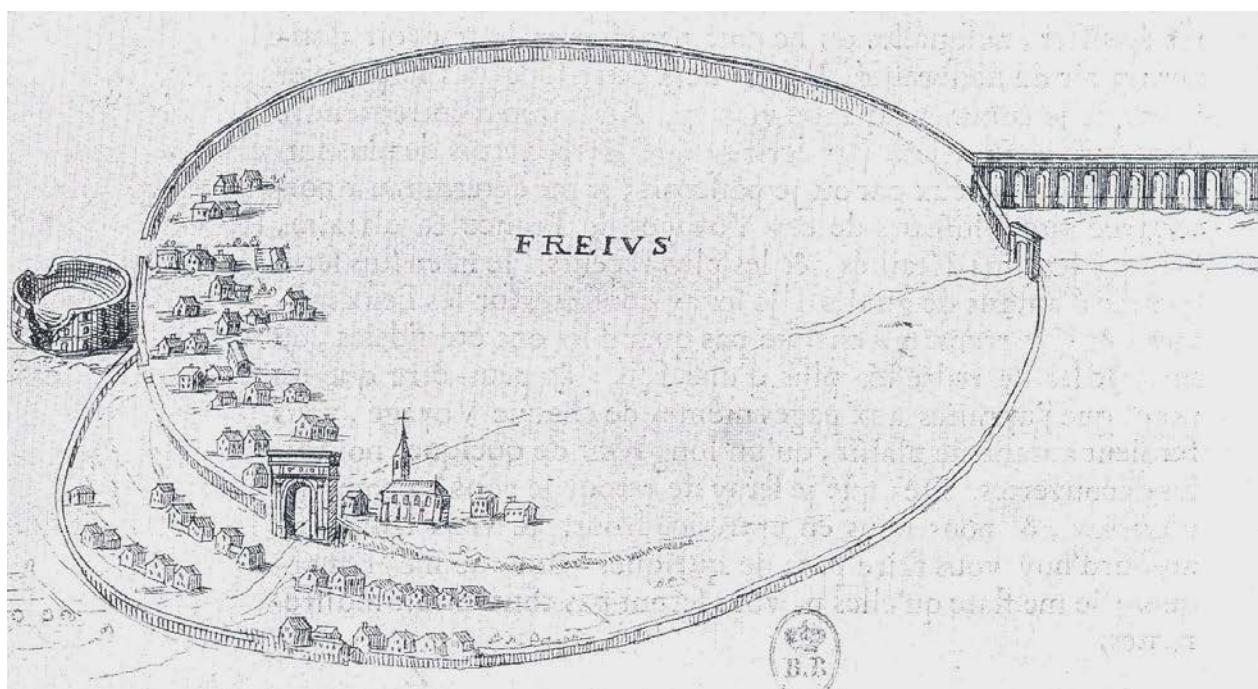


Fig. 9: Anonimo (1711 circa), Plan en perspective de Fréjus (Flavigny, André 2010).

Lo stesso per i disegni dell'arco dopo l'intervento, nonostante nei suoi precedenti scritti del 1824 egli affermasse di essere disposto ad adottare «le principe d'une mise en évidence de toutes les restaurations effectuées».

Testimoni della presenza a Orange dell'anfiteatro, oggi scomparso, sono due incisioni: la prima di J. Baugin, contenuta nell'opera di De la Pise del 1639, mostra un'arena racchiusa da arcate; immagine idealizzata rispetto alla reale consistenza del monumento in rovina, testimoniata, invece, da un'incisione di B. Cundier del secolo XVIII. Pur presentando la stessa particolare tipologia, cioè una serie di arcate che racchiudono un'arena, il disegno

EMANUELE ROMEO

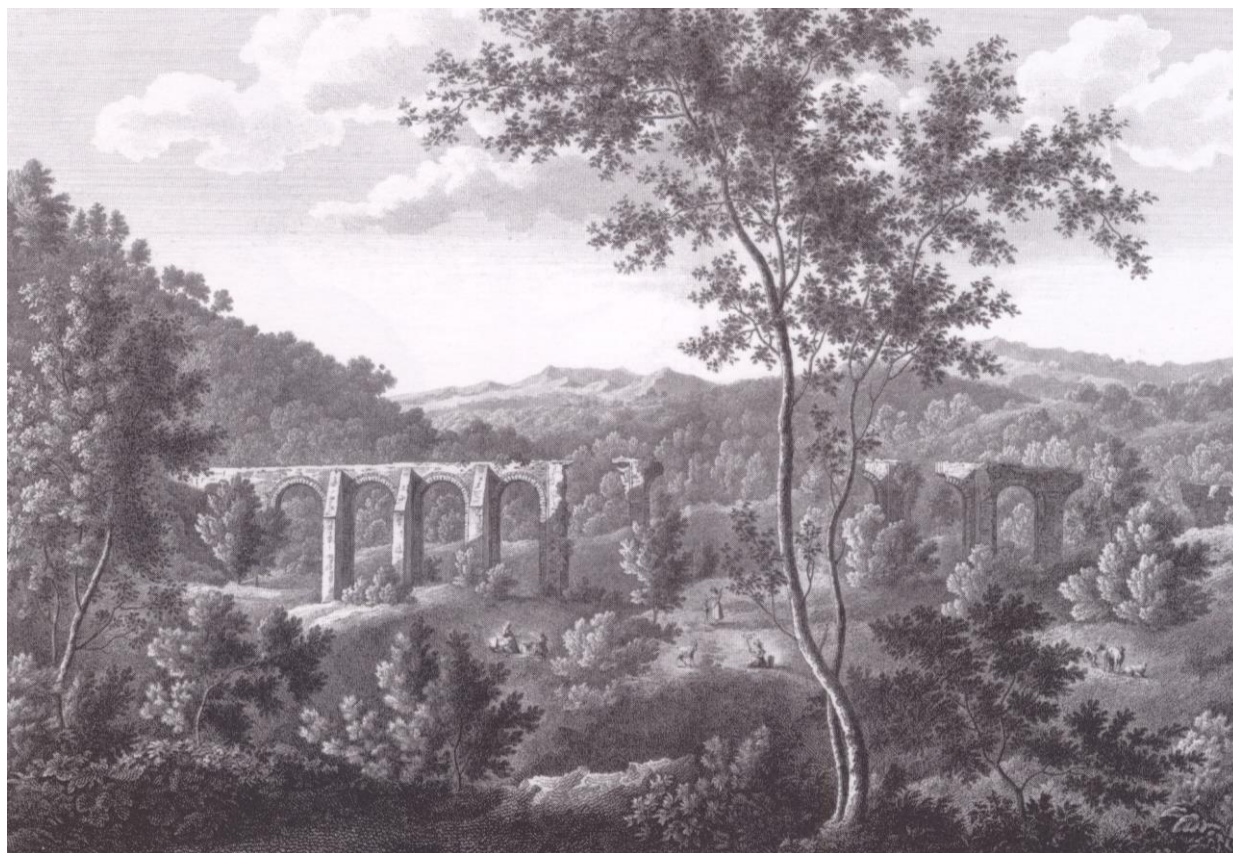


Fig. 10: A. de Laborde, *Les arches du Gargalon*. («*Monuments de la France*» 1816).

rappresenta uno stato di degrado avanzato, un interessante quadro fessurativo e contrafforti che sorreggono le arcate superstiti [Bellet 1991, 75].

I documenti che rappresentano l'anfiteatro di Fréjus sono particolarmente importanti poiché testimoniano la consistenza del monumento oggi purtroppo compromesso dai recenti interventi di restauro [Romeo 2013, 257-268]. Di esso si conservano numerosi disegni a partire dal secolo XVII. Il primo, di F. Blondel del 1651, mostra la «Façade de l'amphithéâtre»: il monumento, in rovina, presenta la sovrapposizione di tre ordini e parte delle gradinate ancora conservate. Altrettanto interessante, proprio per l'importanza che nel documento rivestono le antichità romane di Fréjus, è il «Plan en perspective de Fréjus» del 1711 [Flavigny, André 2010, 185]. Esso mostra l'anfiteatro, ben conservato, le mura urbiche, due archi (quello in primo piano è la Porte d'Orée) e un tratto dell'acquedotto. Il Piano è solo una delle tante testimonianze che tra Settecento e Ottocento documentano la città di *Forum Julii*.

Acquerelli, incisioni di viaggiatori, disegni degli interventi di scavo e di restauro, compongono un *corpus* di documenti riguardanti l'anfiteatro [Pasqualini, Thernot, Garcia 2010, 21-26], fino ad arrivare alle più recenti testimonianze grafiche e fotografiche prima dell'ultimo "restauro". Anche la Porte d'Orée è documentata (assieme all'anfiteatro e all'acquedotto) sia nel «Plan de la Ville et du Port» del 1650 [Béraud, Gébara, Rivet 2008, 11], sia in una serie di incisioni e acquerelli tra cui quello di P. Coste del 1831 che mostra il rudere prima degli interventi di restauro dei secoli XIX e XX [Béraud, Gébara, Landuré,

Bérato 1991, 165]. Infine tra le più antiche fonti che raffigurano l'acquedotto vi sono: un olio su tavola del XVII secolo che documenta il monumento con sullo sfondo il mare e la città e il disegno «de les arches du Gargalon» tra la foresta de l'Estérel e Fréjus, contenuto nei «Monuments de la France» di A. de Laborde, del 1816.

## Conclusioni

Quelle succitate sono solo alcune delle fonti grafiche, iconografiche e cartografiche che rappresentano oggi un valido strumento per la conoscenza del patrimonio archeologico francese. Infatti l'individuazione, la catalogazione e lo studio di tali fonti può contribuire, a parer mio, sia alla conservazione sia alla valorizzazione di tali monumenti: se ne comprenderebbero meglio le trasformazioni, i riusi, le alienazioni o gli interventi di ripristino; ma si permetterebbe anche la creazione di collegamenti virtuali o reali tra gli archivi, in cui questa documentazione è conservata e i monumenti o i siti rappresentati in tali fonti. Ne è esempio la recente mostra organizzata a Lione, nell'ambito delle manifestazioni legate alla Biennale del 2015. Infatti, tra gli eventi culturali, nel Museo gallo-Romano di Lione-Fourvière, è stato esposto, proprio in prossimità della più importante area archeologica lionese, il manoscritto di Gabriel Syméoni «L'Origine e le antichità di Lione» del 1560, conservato a Torino presso Archivio di Stato. Come in questo caso, anche in altre occasioni le preziose documentazioni archivistiche potrebbero essere esposte presso le rovine archeologiche, come supporto cognitivo per comprendere e giustificare le azioni di tutela o gli interventi di restauro effettuati nei secoli, aiutando a capire meglio le attuali politiche di conservazione e valorizzazione.

## Bibliografia

- AILLAGON, J.J.; VERNES, M.; VIOLLET-LE-DUC, G. (1980). *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*. Florence: Centro Di.
- BERAUD, I.; GEBARA, C.; LANDURE, C.; BERATO, J. (1991). *La Porte d'Orée: transformations et avatars d'un secteur portuaire à Fréjus*. In «Gallia», vol. 48, n.1.
- BÉRAUD, I.; GÉBARA, C.; RIVET, L. (2008). *Fréjus antique*, Paris: Éditions du Patrimoine.
- BELLET, M.É. (1991). *Orange antique*. Paris: Imprimerie National.
- DARDE, D. (2005). *Nîmes antique*. Paris: Éditions du Patrimoine.
- DE NOBLE LALAUZIERE, J.F. (1837). *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles*. Arles: Aubin et Serre.
- FLAVIGNY, F.; ANDRE, P. (2010). *Une chronique monumentale de vingt siècles, ou la ruine reversible*. In PASQUALINI, M., THERNOT, R. e GARCIA, H. *L'amphithéâtre de Fréjus. Archéologie et architecture, relecture d'un monument*. Bordeaux: Ausonius.
- GEBARA, C.; MICHEL, J.M.; GUERDON, J.L. (2002). *L'aqueduc romain de Fréjus*. In «Revue Archéologique de Narbonnaise», supplément 33.
- GRANIER, J. (2008). *Nîmes et le Pont du Gard*. Monaco: Editions Ajax.
- HEIJMANS, M.; ROUQUETTE, J.M.; SINTES, C. (2011). *Arles Antique*. Paris: Éditions du Patrimoine.
- OLIVE, C. (1993). *Béziers, l'amphithéâtre et le quartier Saint-Jacques*. In «Revue des Monuments historiques», n. 187.
- POLDO D'ALBENAS, J. (1560). *Discours historial de l'antique et illustre cité de Nismes*. Lyon: G. Roville.
- ROMEO, E. (2013). *Valorizzazione vs conservazione: sul "restauro" dell'anfiteatro di Frejus*. In: *Conservazione e valorizzazione dei siti archeologici. Approcci scientifici e problemi di metodo*, a cura di BISCONTIN, G., DRIUSSI, G. Venezia: Edizioni Arcadia Ricerche.
- TASTU, A. (1883). *Voyage en France. Sixième Voyage*. Tour: Alfred Mame et Fils Éditeurs.
- VIOLLET-LE-DUC, E.E. (1831). *Restauration et Relevés. Architecture de l'Antiquité en France*. Paris.





## ***Tra ricerca e divulgazione: le antichità della Valle d'Aosta nelle pubblicazioni tra XIX e XX secolo***

*Research and divulgation: the antiquities of Valle d'Aosta in publications of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries*

**RICCARDO RUDIERO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Valle d'Aosta was a pioneer in the field of divulgation and public awareness in regards of cultural heritage. The presence of classical and medieval ruins encouraged documentation by archaeologists, historians and tourists, and inspired painters and engravers, who often published their works. The publications are often organised as systematic surveys, addressed to either a general or specialized public. Some examples include the important works of Carlo Promis (*Le antichità di Aosta*, 1862), Alfredo d'Andrade (*Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria*, 1899) and Pietro Barocelli (*Forma Italiae. Augusta Praetoria*, 1948). More recently (1989), Francesco Corni systemized the previous studies and made archaeological excavations comprehensible to the wider public through accurate reconstructions. The paper analyzes these traditional scientific and didactic instruments, illustrating both the innovations in the field of communicating cultural heritage and in relation to its conservation.*

### **Parole chiave**

Paesaggio archeologico, conservazione, valorizzazione, divulgazione

Archaeological landscape, conservation, enhancement, divulgation

### **Introduzione**

Comunicare i Beni Culturali come atto imprescindibile per una loro corretta valorizzazione è un'attività che ha assunto negli ultimi decenni un ruolo fondamentale nella prassi conservativa: la conoscenza è infatti basilare per la tutela, e quest'ultima non può esercitarsi senza una reale consapevolezza del più largo strato sociale che del patrimonio è detentore e responsabile. Nella recente *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, elaborata a Faro nel 2005 e firmata dall'Italia nel 2013 si sottolinea come il Patrimonio Culturale sia «un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione» [Convenzione di Faro 2005, articolo 2]. Parimenti alla *Convenzione Europea del Paesaggio* del 2000, anche in questa formulazione normativa emerge lo stretto rapporto tra conservazione e identificazione della cittadinanza nei Beni Culturali, che presuppone un'ampia consapevolezza: l'Eredità Culturale comprende infatti «tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi» [Convenzione di Faro 2005, articolo 2]. Tuttavia, tale consapevolezza può necessitare di mediazione, e dev'essere stimolata e alimentata da chi è preposto alla salvaguardia dei Beni Culturali: dalle pubbliche amministrazioni agli

RICCARDO RUDIERO

organismi di tutela, passando attraverso le organizzazioni e associazioni che hanno fatto della custodia del patrimonio il loro valore fondante. Tralasciando il lungo *iter* che ha portato alla definizione anche normativa di questo pensiero – che ebbe certamente un punto di svolta grazie alle proposte elaborate dalla Commissione Franceschini tra gli anni 1964-67 [Commissione d'indagine 1967, VII-VIII; Volpe 2015] – l'esigenza della divulgazione e della sensibilizzazione del pubblico nei riguardi dei Beni Culturali può essere interpretata come logico approdo dei lavori legislativi di catalogazione iniziati a cavallo tra il secolo XIX e XX. Quantomeno, in quegli anni l'amministrazione statale, espletando le sue funzioni anche attraverso gli Uffici Regionali, iniziò a concepire una pubblicizzazione del patrimonio e del suo stato di conservazione atta a informare il pubblico – specialmente il più colto, ma senza tralasciare la più ampia fascia della popolazione – che poteva trasformarsi da soggetto passivo (quando non dannoso) in un supporto alla tutela. Ovviamente, mezzo privilegiato per tale disseminazione furono le pubblicazioni per mezzo stampa, accomunate dal progressivo allontanamento da rappresentazioni prospettiche e spesso interpretative in favore della restituzione di dati di rilievo – frutto di campagne sempre più sistematiche di scavi archeologici – attraverso l'applicazione della geometria descrittiva.

## **1. Ricerca, divulgazione e conservazione: il ruolo delle pubblicazioni in Valle d'Aosta tra XIX e XX secolo**

In questo ambito, la Valle d'Aosta può vantare una tradizione pionieristica: le numerose vestigia classiche ben evidenti sul suo territorio, come le abbondanti testimonianze medievali, avevano invogliato archeologi dilettanti o professionisti, storici locali e nazionali e colti turisti a documentarne le consistenze, nonché ispirato pittori, incisori e vedutisti [Peyrot 1972]. Tuttavia, a partire dalla seconda metà del XIX secolo si può dire che questo primo lavoro documentale – già in parte sistemico – sia decisamente virato in un'operazione storico-scientifica pianificata, specificamente con Carlo Promis: nella monografica *Le antichità di Aosta* del 1862, l'architetto e archeologo torinese seppe tradurre l'esigenza del re Carlo Alberto di avere «una magnifica edizione degna di Lui e de' patrii monumenti», che «facesse noto all'Europa quali e quanti sian dessi e come quelle gloriose reliquie fossero in Piemonte apprezzate e ricerche. Voleva il Re che il corpo delle antichità Subalpine vedesse la luce appena compiutane la misurazione e l'illustrazione» [Promis 1862, p. 10]. Promis non si limitò a considerare singolarmente le opere romane in quanto monumenti, ma ebbe il merito di metterle in relazione, dando evidenza della loro interconnessione; in particolare, egli seppe dare il giusto rilievo all'infrastrutturazione viaria della valle: riguardo alla strada delle Gallie egli fece emergere infatti che «in nessun paese se ne conserva, grazie alla natura, così evidente il tracciamento: grazie alla sorta tanti avanzi di ponti, di sostruzioni, di tagli aperti nella viva roccia, cosicché appena comparabili sono le Romane vie Salaria e Valeria» [Promis 1862, 2]. Scorrendo le quattordici tavole a corredo del suo scritto si comprende appieno la consequenzialità con la quale esaminò il patrimonio valdostano; di queste, ben tre sono dedicate alla strada romana e alla sua cultura materiale (tavv. I, II, XIV).

La scientificità del lavoro di Promis è fondata su un binomio che orientò tutti i suoi studi: l'impiego del disegno di rilievo e della geometria descrittiva per restituire quanto fattivamente presente e un'attenta analisi storico-formale, basata su di un meticoloso esame delle antichità classiche e delle loro tecniche costruttive, che poteva avvalersi della

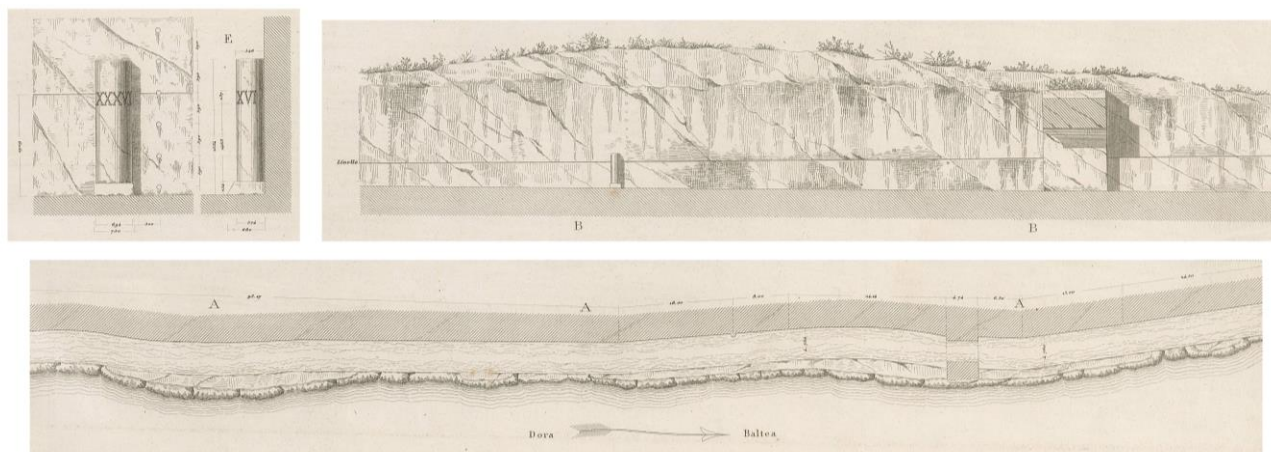


Fig. 1: Carlo Promis, estratti della Tavola I (Strada romana) de *Le Antichità di Aosta* (1862). Particolari quotati della pietra miliare, prospetto e sezione del tratto di strada romana di Donnas.

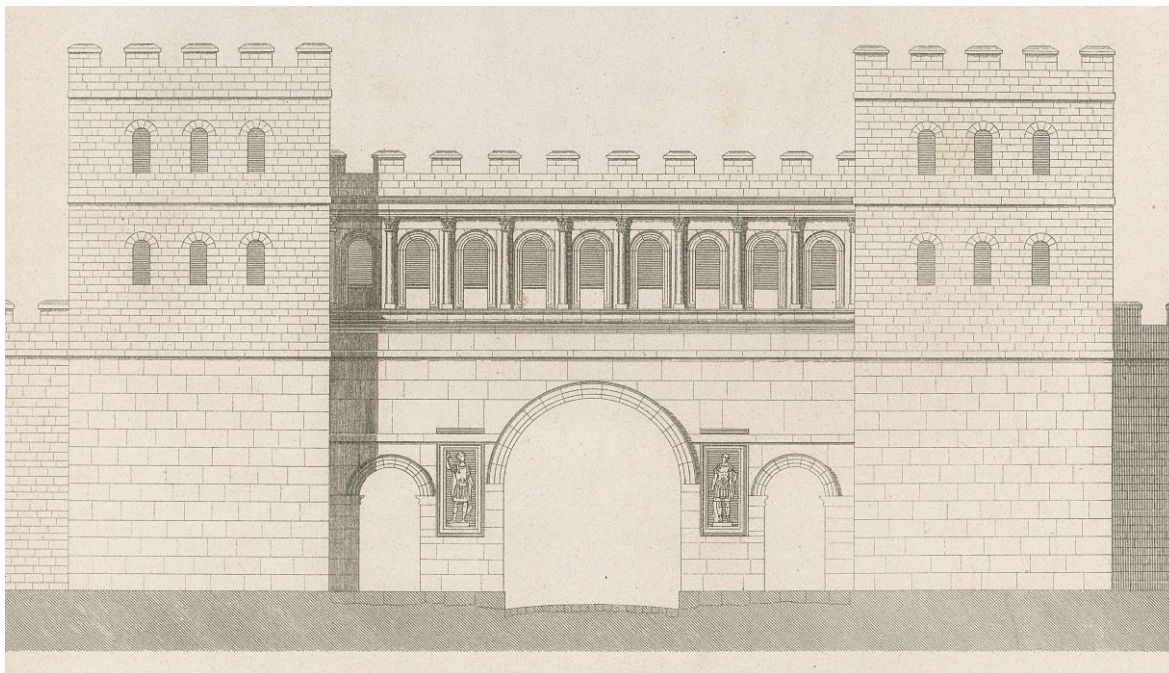
comparazione con monumenti analoghi.

I disegni pubblicati, quindi, sono tutti accuratamente quotati, e restituiscono una realtà geometrica non edulcorata da interpretazioni di sorta, come invece solevano fare i suoi predecessori: per ciò che concerne proprio le architetture classiche aostane, ad esempio, Promis mette in evidenza come Luigi Canina nel suo *Architettura Romana* del 1830, avesse adattato alle «prescrizioni Vitruviane» il disegno di alcuni monumenti, tra cui la Porta Praetoria [Promis 1862, 9], ricostruita secondo un confronto con le porte di Nimes e Autun. Anche Promis ipotizza la ricostruzione della porta (tav. VII), ma basandosi anzitutto sul dato archeologico rilevato (tavv. V e VI); analogamente, anche nel caso dell'anfiteatro (tav. XI), le parti di ipotesi ricostruttiva sono perfettamente distinguibili dal puro dato di rilievo, attraverso una differente campitura nella pianta.

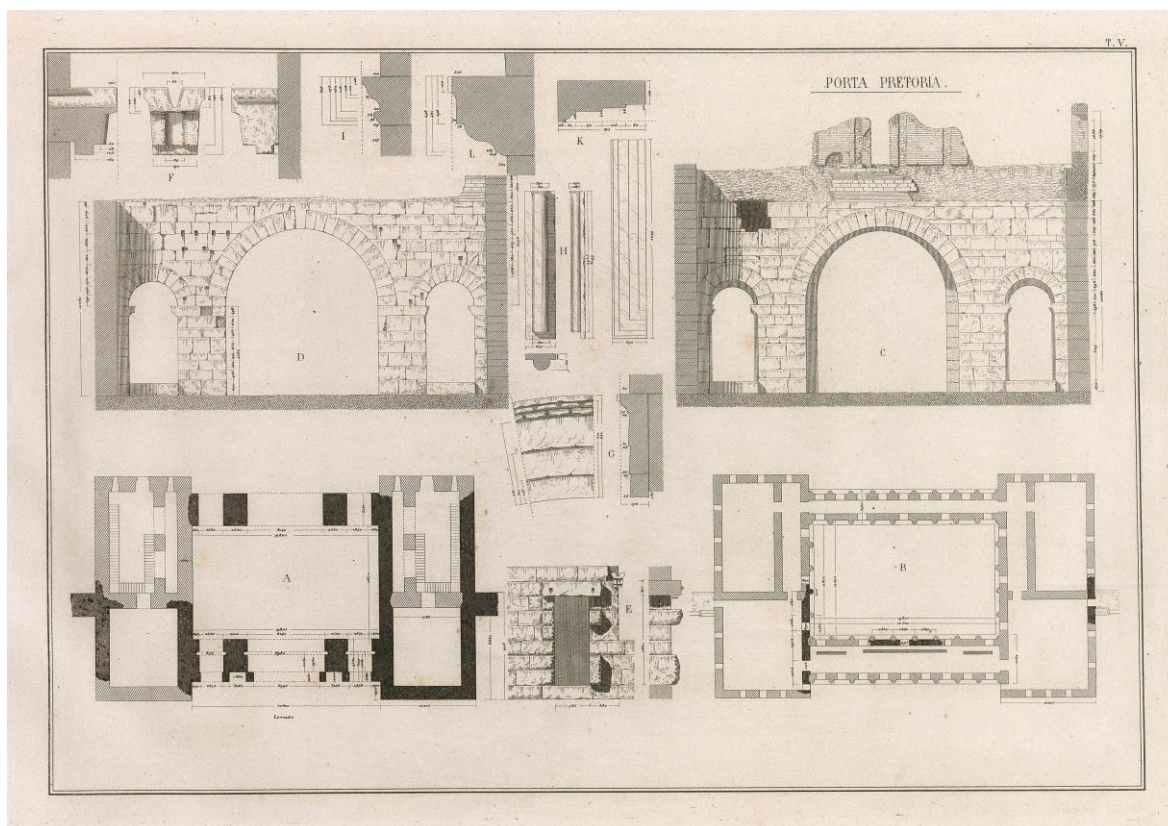
Il metodo di lavoro di Promis, abbinato a una descrizione storico-tecnica colta ma scorrevole, carica il volume di valenze divulgative, educative e didattiche: non ci si dimentichi che il Promis, contestualmente alle sue ricerche, portava avanti un'intensa attività d'insegnamento alla Scuola di Architettura presso la Regia Università di Torino, più considerata una missione che non un espletamento meramente funzionale [Fasoli 2012, 44 e sgg]. Diversi l'intento, la selezione dei casi-studio e la modalità di presentazione della *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I, 1883-1891*, curata circa un trentennio dopo da Alfredo D'Andrade in qualità di direttore dell'Ufficio Regionale di quelle regioni [D'Andrade 1899]. Il ruolo della pubblicazione, compendio al «progetto infinito» del censimento degli edifici monumentali e della catalogazione delle opere d'arte, della conservazione attraverso il restauro e il recupero, era quello di segnalare «gli edifici più rilevanti, i problemi e gli interventi urgenti, offrendo un sintetico resoconto dei restauri avviati» [Grifoni 2012, 19]. Nonostante la parzialità e l'esiguità di quanto pubblicato rispetto alla mole enorme di studi compiuta sul patrimonio monumentale e minore, essa non manca tuttavia di organicità, e fornisce importanti informazioni non solo riguardo alla storia delle fabbriche – integre o allo stato di rudere – ma anche sulle metodologie adottate nei restauri, nonché le scelte e i criteri che li hanno ispirati. Per ciò che concerne la Valle d'Aosta il restauratore portoghese mise in evidenza sia i monumenti romani, sia quelli di epoca medievale, facendo emergere anche



RICCARDO RUDIERO



*Fig. 2: Carlo Promis, ricostruzione del prospetto della Porta Praetoria di Aosta (estratto dalla Tavola VII).*



*Fig. 3: Carlo Promis, rilievi della Porta Praetoria (Tavola V de Le Antichità di Aosta). Il dato archeologico, integrato con la comparazione di beni simili, fu la base per la ricostruzione grafica presente nella Tavola VII.*



Tav. XXIII.

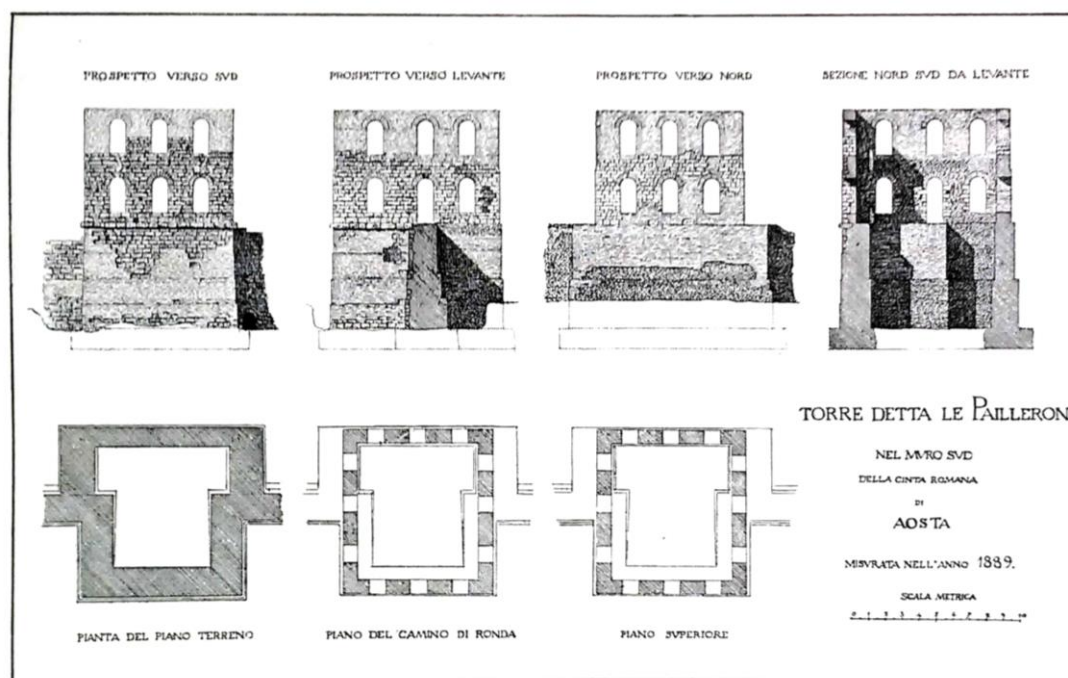
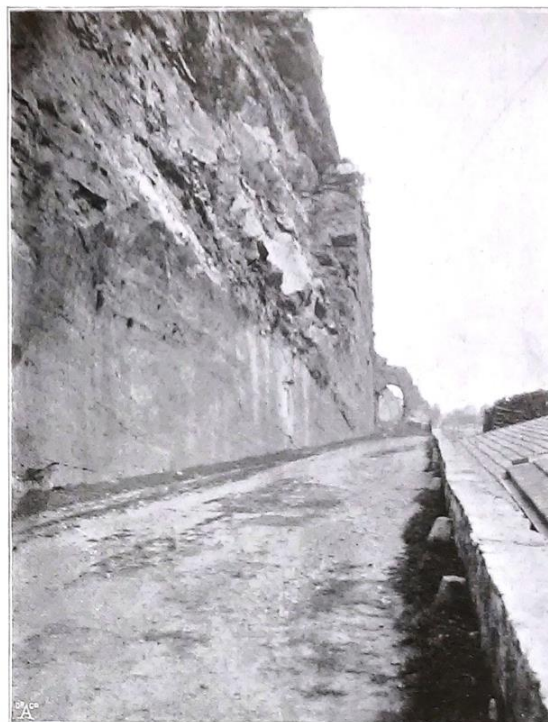


Fig. 4: Tavola XXIII della *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria* (1899). Restituzione in pianta e prospetti della torre del Pailleron in seguito ai restauri.

per questi ultimi una situazione di interdipendenza. A mio parere, la pubblicazione in questione è un importante e precoce esempio di sensibilizzazione e coinvolgimento della popolazione nell'azione conservativa, un primo tentativo di legare la tutela dei monumenti – anche quelli cosiddetti minori – al territorio e al senso di responsabilità della cittadinanza. In tal senso, il caso di D'Andrade è particolarmente fecondo, e le ragioni potrebbero essere duplici. Anzitutto, la sua formazione pittorica paesaggistica gli conferì sempre un'attenzione specifica al contesto in cui le opere architettoniche erano inserite, percorrendo ciò che poi verrà indicato come *genius loci* [Filippini 2007, 51 e sgg]. In seconda battuta, egli comprese appieno la relazione tra tutela e consapevolizzazione della cittadinanza, tanto che all'interno di una lettera che il restauratore indirizzò al Ministero, egli dichiarava di aver interpellato gli ispettori locali Frutaz e Frassy sollecitandoli a pubblicare qualche articolo sui giornali «perché entri nell'animo degli abitanti della regione il rispetto delle cose belle e delle leggi» [Fazari 2012, 219]. Per quest'ultimo aspetto, tuttavia, l'afflato di D'Andrade potrebbe risentire di «paternalismo e aristocratico distacco» [Fazari 2012, 219], poiché anche orientato verso una valorizzazione per turisti colti, soprattutto stranieri, che da lungo tempo frequentavano la Valle d'Aosta.

In effetti, D'Andrade fu tra i primi a comprendere il potenziale turistico valligiano, come dimostra peraltro il mai edito *Due torri della cinta romana di Aosta e restauro del "Pailleron" nell'anno 1891*, di cui si hanno due diverse versioni preparatorie [Cerri 1981, 391-399]. Il *menabò* racchiude notazioni di carattere storico e d'attualità sulla cinta muraria di Aosta –



DONNAZ: TRATTO DELLA VIA CONSOLARE ROMANA, ARCO E MILIARIO.

Fig. 5: Tavole fotografiche rappresentanti il tratto della strada romana di Donnas, presenti nella Relazione curata da D'Andrade (Tavola XXI).

in particolare sulla torre del Pailleron – restaurata perché primo monumento visibile all'approdo della ferrovia che congiungeva Ivrea con il capoluogo valdostano; esso, come la *Relazione*, impiega sistematicamente la fotografia come elemento parimenti documentale e di diffusione della cultura.

La *Relazione* dell'ufficio piemontese s'inserisce in una generale campagna divulgativa alla quale si dedicarono molti degli Uffici Regionali dello Stato, tra cui quello lombardo con Luca Beltrami e quello Veneto con Federico Berchet (solo per citare i più noti); si tratta dunque un impegno istituzionalizzato, operato su più fronti e a più mani e – potenzialmente – in grado di sistematizzare la comunicazione del patrimonio dell'intera nazione.

Una concezione non troppo dissimile caratterizza l'imponente progetto della Carta Archeologica d'Italia, che venne formulata nel 1885 in occasione della prima riunione della Direzione di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, e mutata nel 1923 nell'impresa scientifica della *Forma Italiae*, promossa – soprattutto grazie all'impegno di Giuseppe Lugli – dall'Unione Accademica Nazionale, sotto l'egida dell'Accademia dei Lincei. In ambito valdostano, Pietro Barocelli curò la monografia *Augusta Praetoria*, data alle stampe nel 1948 (edita l'anno successivo), ma predisposta prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale; essa pose in risalto – con rinnovato vigore – la stretta connessione delle opere romane presenti in Valle, integrando i dati già noti attraverso nuovi studi archeologici e storici sul territorio, avendo inoltre il merito di tratteggiare su cartografia l'andamento di quella che fu la via consolare delle Gallie. Oltre agli innumerevoli



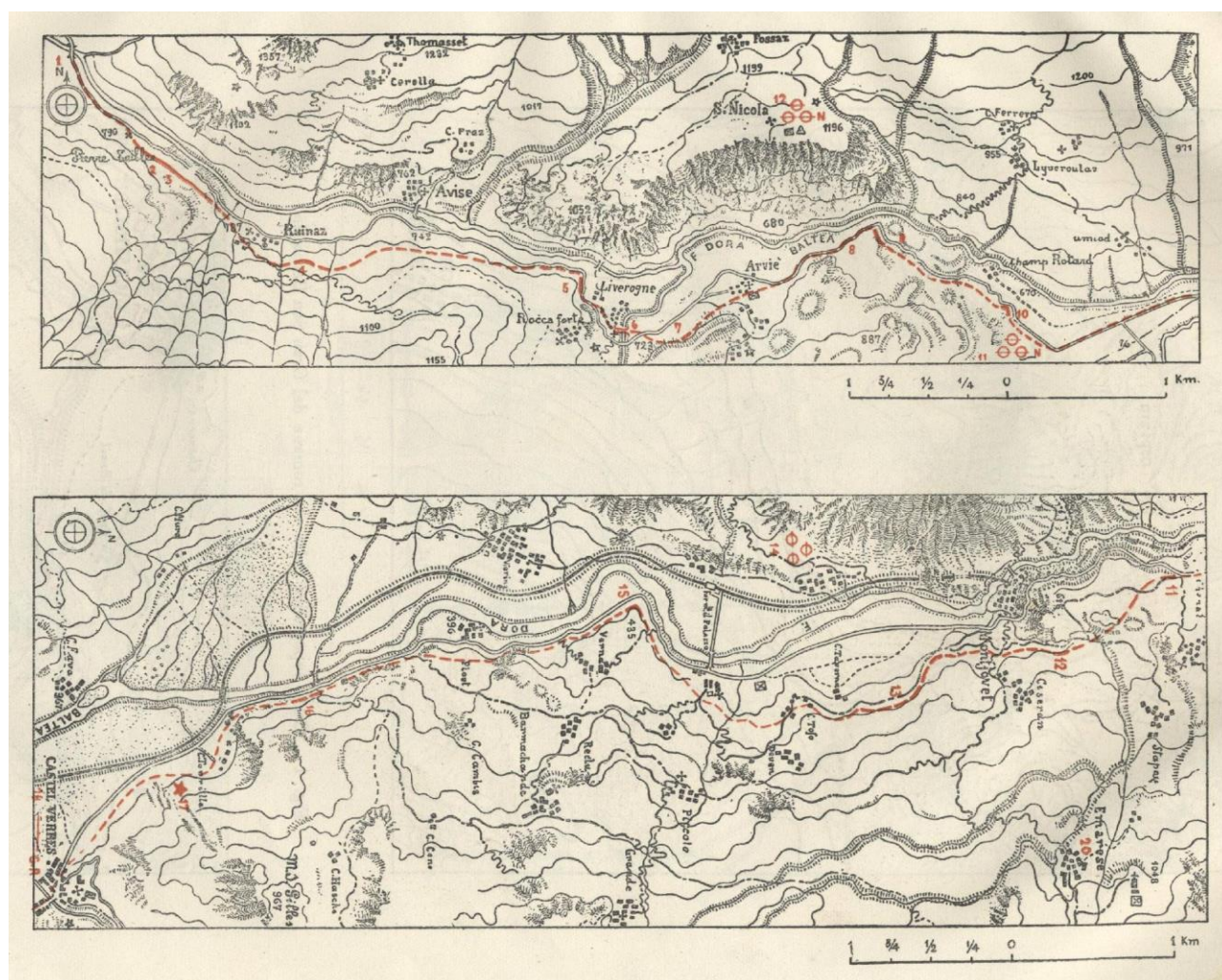


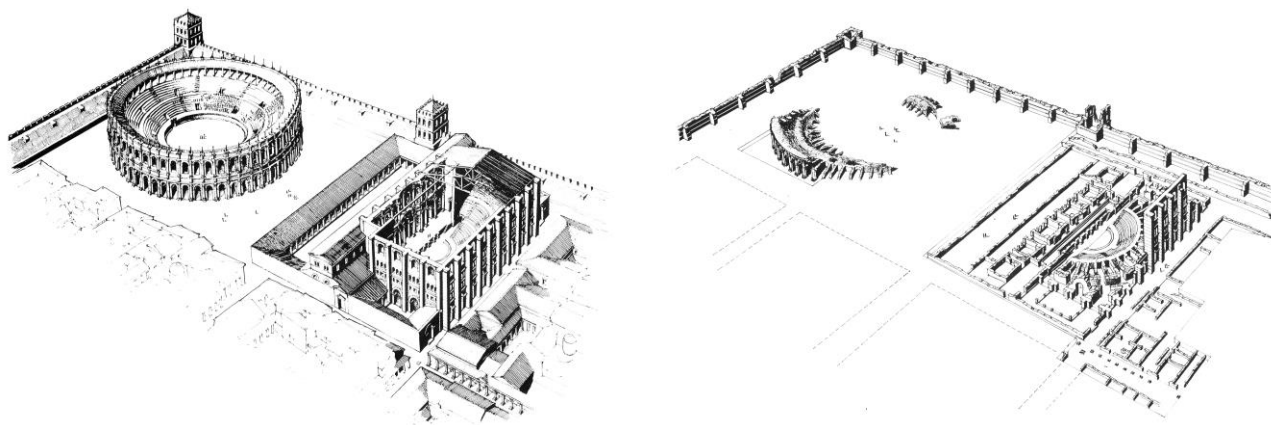
Fig. 6: P. Barocelli, Tavola I estrapolata dalla monografia *Augusta Praetoria* (1949). Identificazione della via romana nel tratto «dalla stretta della Pierre Taillée a Villeneuve» (fig. 1) e «da Montjovet a Verrès» (fig. 2).

aggiornamenti, e a una lineare ricomposizione della storia degli studi pregressi, la sua importanza risiede anche nel fatto di essere parte di un'opera più vasta, che mette le antichità della Valle d'Aosta in relazione con quelle del resto d'Italia.

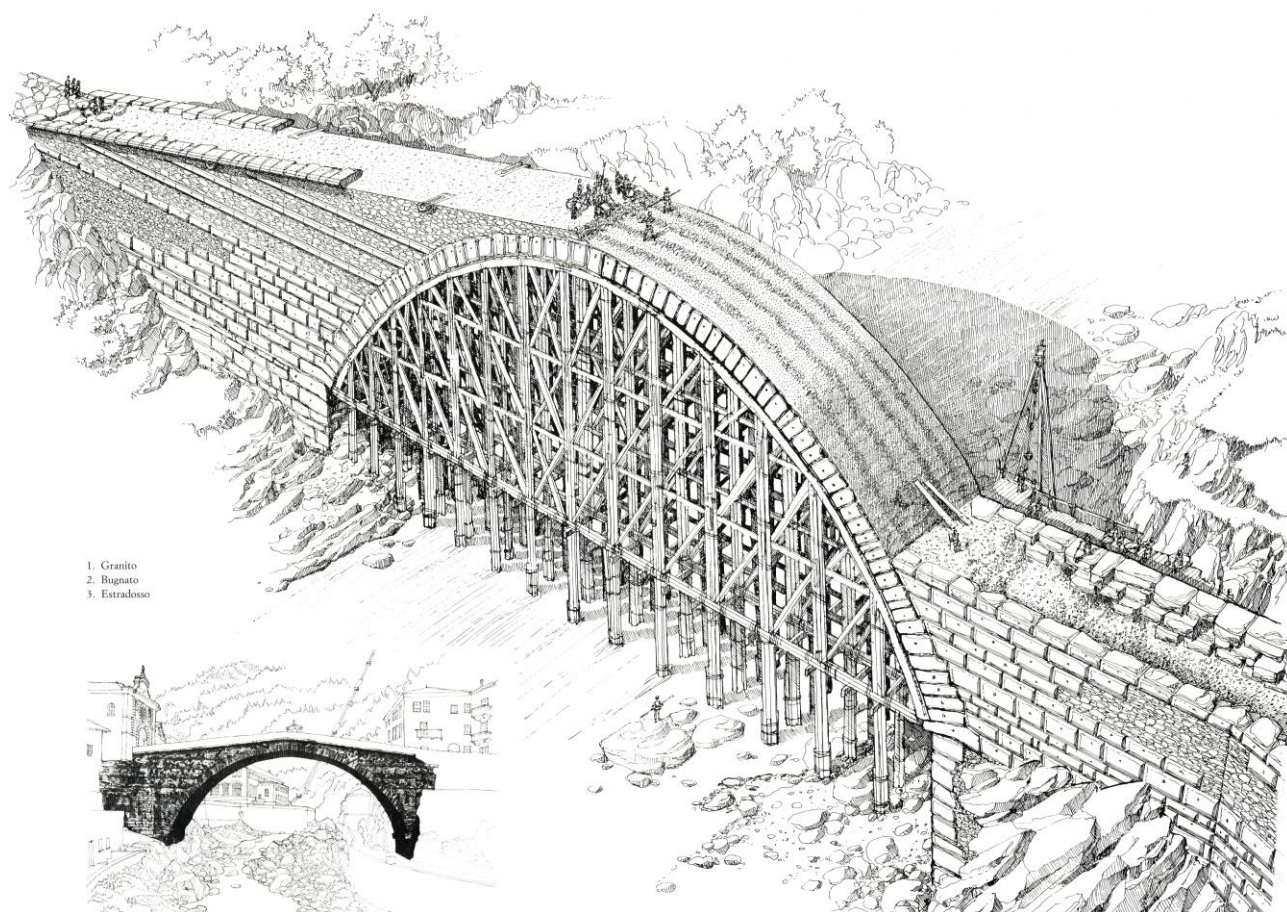
In seguito a Barocelli le ricerche divennero ancora più organiche e sistematiche: in tal senso, non si possono non citare gli studi di Ernesto Schiaparelli, Carlo Carducci e Silvana Finocchi che, tuttavia, risultano per lo più essere «dispersi in una quantità di pubblicazioni, Atti e Notiziari accessibili ai soli addetti» [Corni 1989, 139], come ebbe a evidenziare il celebre illustratore Francesco Corni, da lungo tempo impegnato nella ricostruzione grafica delle antichità valdostane. L'opera di quest'ultimo può ritenersi un'interessantissima selezione ragionata delle tante ricerche storico-archeologiche compiute nell'ultimo secolo e mezzo: formatosi come disegnatore e rilevatore archeologico alla scuola di Charles Bonnet, lavorò per la Sovrintendenza ai Beni Culturali della Valle d'Aosta fin dal 1975. Nel suo *Aosta Antica. La città romana* del 1989, Corni concepisce uno strumento fondamentalmente didattico che, avvalendosi del linguaggio grafico, restituisce «l'aridità specialistica del disegno archeologico in una veduta "a volo d'uccello" che permette di cogliere nello spazio



RICCARDO RUDIERO



*Fig. 7: F. Corni, «ricostruzione e resti dell'area destinata agli spettacoli» di Aosta (Corni 1989).*



*Fig. 8: F. Corni, vista prospettica di una fase del cantiere di costruzione del ponte romano per l'attraversamento del Lys, presso Pont-Saint-Martin (Corni 1989).*

la materialità dei resti architettonici, rivestendo poi quest'ossatura con una tecnica quasi di animazione per far rivivere spazi quotidiani, popolati di persone e di cose» [Corni 1989, 7].



Il dato oggettivo di scavo è così filologicamente riproposto nella sua spazialità originaria, e la sua interpretazione resa palese dai testi a corredo delle immagini. Il lavoro di Corni ha inoltre il pregio di non essere solamente un'estrusione volumetrica delle architetture a partire dai dati di scavo, ma una vera e propria narrazione che coinvolge anche la fase costruttiva dei monumenti e le tecniche impiegate per la loro realizzazione. La sua chiara, precisa ed efficace lettura ne fanno un caposaldo per la valorizzazione del patrimonio valdostano, e le sue ricostruzioni – estrapolate dalla pubblicazione o concepite *ad hoc* – continuano ad essere supporto nelle visite di molti monumenti valdostani, o in alcune mostre temporanee e permanenti.

## Conclusioni

L'attualità ci dimostra una forte volontà di disseminazione culturale riguardante i beni sistemici della Valle d'Aosta, come attestano le sempre vive iniziative organizzate dagli uffici di Soprintendenza e la presenza di una cospicua sezione sul patrimonio culturale presente sul portale internet regionale [<http://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/>]. Tali proposte seguono, aggiornandone gli strumenti divulgativi, l'opera iniziata da Promis e D'Andrade più di un secolo fa. Lo sviluppo di una piattaforma interattiva presente sul web, consultabile secondo diversi livelli di lettura, associata alle potenzialità che le moderne tecnologie offrono nell'ambito della divulgazione, potrebbe rinsaldare ulteriormente il rapporto tra opere del territorio, cittadini e fruitori, aumentando la consapevolezza nei confronti del patrimonio culturale e l'importanza della sua tutela. A tal proposito, un'implementazione del già attivo *web-GIS* (anche quello turistico), accessibile attraverso il portale cartografico regionale [<http://cartoturismo.regione.vda.it/cartografia/Default.htm>], che affianchi dati scientifici geolocalizzati a quelli di natura turistica, oppure ricostruzioni tridimensionali virtuali esplorabili, potrebbero essere degli ottimi strumenti di partenza. Ulteriore supporto, sia per gli studiosi che per i semplici interessati, potrebbe essere la digitalizzazione e la messa a disposizione *online* – per quanto possibile – dei molti studi settoriali e per lo più dispersi sull'archeologia della Valle d'Aosta che, come sottolineava Corni, sono di difficile accesso e reperibilità.

Tuttavia, anche la carta stampata continua ad avere un ruolo focale per ciò che concerne la conoscenza e salvaguardia del territorio: lo dimostra la pubblicazione del *Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali*, che da più di dieci anni aggiorna sullo stato dell'arte degli studi.

La sinergia tra moderni mezzi di comunicazione e i più classici possono portare a fruttiferi risvolti conservativi dei Beni Culturali, secondo le inclinazioni di tutti i potenziali fruitori.

## Bibliografia

- BAROCELLI, P. (1949). *Augusta Praetoria*. Roma: Danesi (Forma Italiae, 6).
- CERRI, M. G.; BIANCOLINI FEA, D.; PITTARELLO, L. (1981). *Alfredo d'Andrade: tutela e restauro*. Firenze: Vallecchi.
- COMMISSIONE D'INDAGINE PER LA TUTELA E LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO, ARCHEOLOGICO, ARTISTICO E DEL PAESAGGIO (1967). *Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia*. 3 voll. Roma: Casa editrice Colombo.
- CORNI, F. (1989). *Aosta antica. La città romana*. Aosta: Tipografia Valdostana.
- D'ANDRADE, A. (1899). *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria. Parte I, 1883-1891*. Torino: Vincenzo Bona.
- FASOLI, V.; VITULO, C. (2008). *Carlo Promis. Insegnare l'architettura*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

RICCARDO RUDIERO

- FAZARI, M.C. (2012). *Il restauro e la tutela dell'arco romano di Donnas nella documentazione d'archivio*. In «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», n. 9.
- FILIPPINI, C. (2011). *Alfredo D'Andrade. Precursore e mentore nel recupero e valorizzazione delle antichità in Valle d'Aosta*. Aosta: Le Château edizioni.
- GRIFONI, P. (2012). *1909: le prime norme per le antichità e le belle arti*. In *Dalle „Cose Di interesse“ ai „Beni Culturali“. Ricerche e dibattiti negli uffici MiBAC dell'Emilia-Romagna*, a cura di FARINELLI, P.; MONARI, P. Bologna: Minerva soluzioni editoriali.
- PEYROT, A (1972). *La Valle d'Aosta nei secoli: vedute e piante dal IV al XIX secolo*. Torino: Tipografia Torinese.
- PERISSINOTTI, L. (1999). *Alfredo d'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra XIX e XX secolo*. Quart: Musumeci Editore.
- PROMIS, C. (1862). *Le antichità di Aosta*. Torino: Stamperia Reale.
- REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA (2010). *La Restitution. Filosofia di pensiero e politica culturale in Valle d'Aosta*. Aosta.
- VOLPE, G. (2015). *Franceschini (2014) dopo Franceschini (1966). Per una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico*. In «Ananke», n. 74.

### Sitografia

- [http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1362477547947\\_Convenzione\\_di\\_Faro.pdf](http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1362477547947_Convenzione_di_Faro.pdf) (consultato il 07/05/2016)
- <http://cartoturismo.regione.vda.it/cartografia/Default.htm> (consultato il 07/05/2016)
- <http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/> (consultato il 07/05/2016)
- <http://www.formitaliae.it/fi/storiaprogetto.html> (consultato il 07/05/2016)
- <http://www.regione.vda.it/cultura/patrimonio/> (consultato il 07/05/2016)
- [http://www.regione.vda.it/cultura/pubblicazioni/bollettino/default\\_i.aspx](http://www.regione.vda.it/cultura/pubblicazioni/bollettino/default_i.aspx) (consultato il 07/05/2016)
- [http://www.regione.vda.it/territorio/serviziterritoriali/cartografia/default\\_i.asp](http://www.regione.vda.it/territorio/serviziterritoriali/cartografia/default_i.asp) (consultato il 07/05/2016)

## ***L'area del Granatello nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico***

### ***The Granatello area in iconographic sources: transformation and decay in historic landscapes***

**GIUSEPPINA PUGLIANO**

Università degli Studi di Napoli Parthenope

#### **Abstract**

*The paper analyses the “Granatello” area of the Vesuvian coastal city of Portici, which still preserves relevant historic and landscape values despite the many changes suffered during the second half of the 20<sup>th</sup> century. The history of the settlement is closely related the decision by Charles III of Bourbon to construct a new royal residence in the area, in the late 1730s. The place soon became a privileged context, attracting numerous urban and architectural activities, as well as scholars and travellers from all over Europe. However, the site was nevertheless subject to constant and progressive transformations over time. The paper aims to investigate the evolution and characteristics of the area, depicted in numerous iconographic sources produced beginning in the 1700s. The study is significant because of the historic and aesthetic relevance of the particular place, but also illustrates the importance of such documentation both for the definition of the natural and built environment interpretive model and for the recognition of the existing urban values. Finally, it illustrates the central role that the iconographic production can play in the development of design proposals concerning this stratified but degraded landscape, pursuing a methodological approach aimed at conservation/restoration goals.*

#### **Parole chiave**

Paesaggio storico, stratificazione, cartografia storica, conservazione, restauro, fruizione compatibile  
Historic landscape, stratification, historical cartography, conservation, restoration, compatible use

#### **Introduzione**

Il contributo intende analizzare l'area del Granatello a Portici, lungo la costa vesuviana, che tuttora presenta caratteri di notevole rilevanza storica e paesaggistica, nonostante le varie trasformazioni subite maggiormente durante la seconda parte del secolo scorso.

L'evoluzione del territorio in esame, come è noto, risulta strettamente legata alla scelta dell'insediamento porticese, effettuata da Carlo di Borbone, verso la fine degli anni trenta del XVIII secolo, come luogo per la realizzazione di un nuovo sito reale. Quest'ultimo divenne ben presto un contesto privilegiato capace di attrarre un fervore di attività urbanistiche e architettoniche, così come studiosi e viaggiatori di ogni parte d'Europa e accolse, a seguito dell'iniziativa reale, un vasto patrimonio di dimore signorili, poi oggetto della significativa scoperta critica compiuta da Roberto Pane alla fine degli anni cinquanta del Novecento [Pane 1959].

Tale ambiente ha, tuttavia, subito nel tempo, una costante e progressiva attività di trasformazione che, iniziata con la speculazione edilizia nel secondo dopoguerra e proseguita sistematicamente anche nei decenni successivi, ha generato, infine, una

GIUSEPPINA PUGLIANO

situazione di grave degrado del patrimonio architettonico come degli spazi verdi e delle aree a margine della linea di costa.

Lo studio vuole, dunque, indagare l'evoluzione e le caratteristiche del particolare ambito urbano del Granatello con il supporto delle numerose fonti iconografiche, prodotte dal XVIII secolo a oggi, in cui esso risulta ritratto, grazie alla sua rilevanza storica. Si intende, inoltre, mettere in evidenza l'importanza che tale documentazione ha rivestito nella definizione di un modello interpretativo del contesto naturale e costruito in questione oltretutto nell'odierno processo di riconoscimento dei valori urbani esistenti. In ultimo, si intende sottolineare il ruolo centrale che tale produzione documentaria può avere nell'elaborazione di future ipotesi progettuali orientate ad azioni di conservazione e restauro di un paesaggio così stratificato ma anche molto degradato.

Il contributo, sulla base delle fonti bibliografiche e iconografiche relative alla realtà porticese e al territorio vesuviano, avvalendosi principalmente del ricchissimo repertorio del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea dell'Università di Napoli Federico II e, in particolare, della preziosa banca dati informatizzata e dei due volumi sull'iconografia delle città e del paesaggio in Campania [*Iconografia delle città in Campania* 2006; *I centri storici della provincia di Napoli* 2009], mira a individuare alcuni significativi episodi dell'area in esame, verificandone, oltre l'origine storica e le eventuali stratificazioni, lo stato di conservazione, suggerendo, infine, percorsi di restauro e fruizione compatibile. Va, infatti, sottolineato, come ricordano Cesare de Seta e Alfredo Buccaro nell'introduzione della prima delle due opere citate, l'importanza che lo strumento documentario riveste negli studi di storia del paesaggio e dei centri urbani oltre a rappresentare «per gli organi preposti alla tutela e alla gestione del territorio, una solida base analitica per una politica tesa alla conservazione delle identità urbane e alla programmazione di auspicabili interventi di recupero delle città storiche» [de Seta, Buccaro 2006, 9].

Nella prospettiva delineata, lo scritto vuole, quindi, evidenziare come le azioni future, anche nel caso porticese, non possano che fondarsi su di un'analitica conoscenza delle peculiarità storico-urbanistiche del luogo e avere come obiettivo la ricostituzione di preesistenti relazioni funzionali e visive tra contigue porzioni di territorio.

L'obiettivo è, dunque, quello della facilitazione della lettura organica di un contesto di rilevante valore storico-ambientale nella prioritaria finalità di una sua corretta conservazione e fruizione, nella consapevolezza, inoltre, che tale operazione possa condurre a un più immediato riconoscimento dei valori del patrimonio culturale e paesaggistico da parte della stessa comunità locale, generando un incremento della cultura della tutela e un rafforzamento degli aspetti identitari della città.

## **1. Il contesto urbano porticese e l'area del Granatello**

L'area del Granatello, posta lungo uno splendido tratto della costa vesuviana, è parte del più ampio contesto territoriale dell'insediamento porticese. Quest'ultimo, abitato, in maniera stabile, già in epoca romana [Pagano 1997] – anche se chiaramente documentato dal basso medioevo [Jori 1882; Rapolla 1891; Ascione 1968; Formicola 1999] – è noto, fin dall'età imperiale e poi da quella rinascimentale, come luogo privilegiato di villeggiatura grazie alla rilevanza dei caratteri ambientali e paesaggistici presenti. Si può, infatti, dire che la stessa storia del centro vesuviano e del suo sviluppo urbano risultino strettamente legati a questo particolare aspetto, percepito come rilevante anche



dalla popolazione locale per oltre quattro secoli, fino alle trasformazioni edilizie del secolo scorso che ne generarono un definitivo e rapido declino [D'Aprile 2014].

Risulta, a tal proposito, interessante riportare una riflessione di Alfredo Buccaro che scrive come, in relazione all'ambito napoletano, appaia «facile, persino scontato, attribuire ai responsabili di questo sviluppo incontrollato, delle 'mani sulla città' nel secondo dopoguerra, della politica post-terremoto e persino dell'attuale dissesto ambientale, le colpe di una perdita progressiva e consistente di identità, ossia di memoria della forma e del disegno urbano, con conseguenti disastrose ricadute in ambito sociale». In realtà, dal punto di vista di «storici della città», come evidenzia lo studioso, bisogna, invece, riconoscere le fasi di un lungo processo svoltosi «nel corso alcuni secoli, di cui la vicenda del Novecento rappresenta solo l'epilogo, per così dire l'infelice esito 'fisico' di scelte politiche perpetuate e certamente poco avvedute» [Buccaro 2009, 49].

Anche in questa prospettiva, appare evidente come sia necessario indagare la storia dei luoghi per riconoscerne i valori ancora esistenti. Nel caso in esame va, senz'altro, sottolineato come il Granatello costituisca una delle parti più note del centro porticese, essendo spesso citato in vari documenti e raffigurato in numerose fonti iconografiche, sia per la conformazione paesaggistica che per le importanti emergenze architettoniche e infrastrutturali in esso presenti, come l'imponente complesso della villa d'Elboeuf e dei bagni della Regina, il vicino convento francescano, di fondazione seicentesca, intitolato a San Pasquale [Alisio 1959; D'Andrea 1964] e il porto realizzato negli anni settanta del XVIII secolo per volere di Ferdinando IV [Formicola 2011]. Va, tuttavia, messo in evidenza come quest'area non sia stata finora oggetto di un attento studio finalizzato alla conoscenza dei suoi aspetti morfologici e territoriali e delle relative permanenze storiche, non essendo, di fatto, ancora sufficientemente accertati né i limiti geografici né la stessa derivazione toponomastica. Quest'ultima, che si suole comunemente fare risalire a un'antica piantagione di alberi di melograni, una volta esistenti tra la settecentesca villa Menna (oggi Lido Dorato) e il convento di San Pasquale [Formicola 1999] sembra, infatti, non essere chiaramente confermata da fonti note.

La zona in esame si sviluppa a margine dei nuclei storici dell'abitato porticese e del tracciato generatore dello stesso insediamento, l'antica via consolare romana, caduta in oblio durante l'epoca medioevale, per essere riscoperta e ampliata prima nel periodo vicereale [Di Stefano, Aveta, Ascione 1994, 105] e poi, nel XVIII secolo, quando assunse, nell'ambito del più vasto programma urbanistico per il nuovo sito reale voluto da Carlo di Borbone, la denominazione di Strada Regia delle Calabrie, comunemente nota, nel tratto iniziale fino a Torre del Greco, come il cosiddetto 'Miglio d'oro' [Pane 1959; Di Stefano, Trione 1979].

La storia e la stessa conformazione orografica e geologica dell'area del Granatello, in quanto risultato delle stratificazioni di colate laviche che a più riprese si riversarono su di essa, appare legata a quella delle eruzioni vesuviane, a iniziare dal famoso evento del 79 d.C. Questi eventi generarono, nei secoli, la formazione di un manto boschivo, conservatosi fino alla violenta eruzione del 1631. Quest'ultima interruppe bruscamente, ancora una volta, il popolamento della zona, favorito da un lungo periodo di quiete del vulcano, oltretutto dal nuovo ordinamento giuridico di 'Università' assunto dal sito porticese e all'ottenimento dell'esenzione fiscale su concessione del regno aragonese [Giuliani 1632; de Seta 1980, 12-15; Amodio 2006].

Il territorio, divenuto nuovamente incolto, fu poi lentamente convertito in terreno coltivabile da una più moderna colonizzazione agraria per poi ospitare, nei primi anni del Settecento,

alcuni interventi che diedero finalmente avvio a una sua rinascita. Tra questi, la costruzione di un casino sul mare – sorto su di un più vecchio ospizio dei padri Alcantarini – per volere di Emanuele Maurizio di Lorena, principe d'Elboeuf [Borrelli 1992; Papaccio 1995; Visone 2006-2007; Visone 2008; Abetti 2015; Pugliano] che contribuì in maniera sostanziale alla successiva scelta, effettuata da Carlo di Borbone, di tale luogo come Real Sito [Nocerino 1787; Del Pezzo 1896; Santoro 1959; Alisio 1976; Barbera 2000; *Il Real sito di Portici* 2008]. Fu, infatti, proprio il principe d'Elboeuf, ad apprezzare, per primo, il grande valore paesaggistico del sito e a contribuire all'accrescimento della notorietà della villa, sulla quale poi ricadde l'attenzione del sovrano, con la sistemazione degli iniziali ritrovamenti archeologici provenienti dall'attività di scavo da lui stesso avviata nella vicina Ercolano.

L'imponente dimora e il contesto ambientale del Granatello svolsero un ruolo centrale nell'ambito della residenza reale [Bordiga 1906; Santoro 1959; Alisio 1974; *La Reggia di Portici*, 1998; de Seta, Perone 2004; Margiotta 2008], venendo ad assumere, nella nuova disposizione, un posto di rilievo, sia per la stretta vicinanza alle aree delle nuove scoperte archeologiche che per la possibilità di svolgervi le attività venatorie e quelle legate alla pesca tanto care al re.

Il Real Sito, come ben si evince dalle piante del Real Bosco di Portici e delle Reali Mortelle, molto ben dettagliate ed elaborate da Luigi Marchese nei primi anni del XIX secolo, si estendeva, per la parte prospiciente il mare, su di una vasta area che si snodava dall'ex proprietà d'Elboeuf – dove trovavano posto i famosi 'Vivaj Regi' e i terreni messi a coltura con vigne, 'arancerie' e 'ananasserie' – fino al luogo detto delle 'Mortelle', [Margiotta 2008, 37], per la presenza di un'antica piantagione di mirtilli. Qui il sovrano, una volta potenziato militarmente il sito, con la creazione di un fortino, costruito intorno a una preesistente torre di epoca vicereale – strutture, entrambe distrutte negli anni settanta del XIX secolo – [Formicola 2012], volle sistemare un bosco con *caféhaus* e la 'Reale Petriera', ritratta nel famoso dipinto settecentesco di Giovan Battista Lusieri [Spirito 2003; Amodio 2006, 253], dalla quale si attinse il materiale utilizzato per la costruzione della reggia.

Nella prima metà del XIX secolo, il Granatello fu oggetto della realizzazione del tratto ferroviario più antico d'Italia [Gamboni, Neri, 1987] che, pur costituendo un intervento di grande modernizzazione, produsse, al contempo, una significativa modifica dei luoghi con la demolizione di varie preesistenze tra cui l'edificio religioso sorto per volere di Carlo di Borbone e intitolato all'Immacolata e la torre delle Gazze, elemento per lungo tempo caratterizzante molte rappresentazioni iconografiche della zona (figg. 1-2). La nuova infrastruttura finì col costituire anche la causa della progressiva marginalizzazione dell'area, venendo a definire una netta separazione tra la città e il mare [Venditti 1959, 20; Pezza 2002, 48-64; Musto 2009, 210-212].

Tale operazione diede, dunque, avvio a una stagione di ulteriori trasformazioni urbane, effettuate tra la fine del XIX secolo e l'inizio di quello successivo. Tra queste va, senz'altro, ricordata la creazione dell'attuale corso Umberto che, su modello dei noti lavori haussmanniani, intese collegare la nuova piazza San Ciro alla stazione ferroviaria, con il conseguente sventramento del bosco inferiore del parco reale, intanto acquisito, nel periodo postunitario, dalla Provincia di Napoli.

Alla creazione del nuovo asse viario fu connessa anche la sistemazione della villa comunale nella zona residua a valle del sito reale che inglobò anche alcune strutture settecentesche appartenenti alla precedente disposizione. Queste ultime, isolate dal contesto originario e condannate al degrado e a una completa dimenticanza, ancora

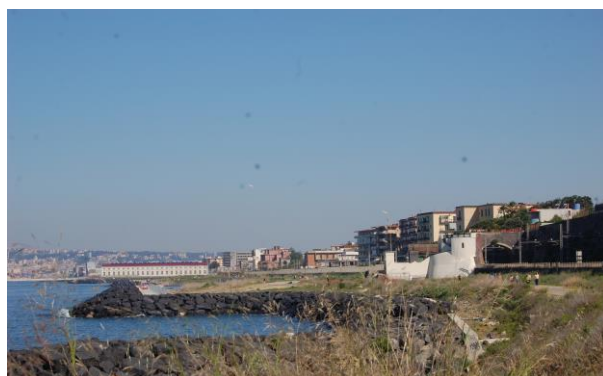


Fig. 1: S. Fergola, *Inaugurazione della ferrovia Napoli-Portici*. Caserta, Palazzo Reale (La Reggia di Portici 1998).

Fig. 2: La costa porticinese in una foto attuale nella quale è ancora possibile scorgere il ponte ottocentesco sulla ferrovia della villa Menna, raffigurato nel dipinto del Fergola. (foto G. Pugliano 2016).



Fig. 3: Le superstiti strutture settecentesche, originariamente appartenenti al Sito reale, oggi inglobate nell'area della villa comunale (foto G. Pugliano 2016)

Fig. 4: Il Centro ricerche ENEA di Vittorio Gregotti al Granatello (foto G. Pugliano 2016)

sopravvivono e, in questa sede, in modo inedito, si vuole segnalarle (fig. 3). Anche la citata area delle Mortelle, venduta dal demanio e frazionata, cambiò radicalmente il suo aspetto, accogliendo l'insediamento di vari edifici industriali, a loro volta demoliti tra gli anni settanta e ottanta del XX secolo, per far posto al Centro ricerche ENEA di Vittorio Gregotti (fig. 4).

Quest'ultimo, facente parte di un piano datato al 1978, prevedeva in origine otto edifici, di cui quattro pensati come 'grandi portali' costituenti 'un nuovo fronte urbano sul mare'. Il progetto, non attuato interamente, fu realizzato per fasi, tra la metà degli anni ottanta del Novecento e i primi anni di questo secolo, mentre ancora oggi una struttura è in completamento. L'insieme architettonico, nonostante le intenzioni progettuali manifestanti la volontà di istituire 'nuove relazioni con il contesto ambientale circostante' [www.gregottiassociati.it], nel sorgere subito a ridosso della linea di costa, sembra non instaurare affatto alcun tipo di connessione con l'ambito paesaggistico in cui è inserito e risulta, al contrario, enormemente sovradimensionato, producendo un'irreversibile

alterazione dello stesso contesto. Tra le altre scelte poco condivisibili, effettuate nella seconda metà del secolo scorso, va menzionata la costruzione del Liceo Scientifico Filippo Silvestri i Portici, realizzata all'interno del Bosco inferiore di Portici. Quest'ultima, infatti, progettata da Cesare Ulisse, su committenza dell'Amministrazione Provinciale di Napoli, nonostante il riconosciuto valore architettonico delle soluzioni adottate, riguardanti, come è stato notato, la disposizione planimetrica che sembra adeguarsi alla preesistente vegetazione nell'intento di salvaguardare il giardino storico [Visone 2010, 105], appare, comunque, in definitiva, dissonante con l'ambiente storico circostante.

La trasformazione più imponente che ha riguardato l'area in esame è, tuttavia, quella relativa alle zone verdi poste immediatamente sul mare e alle parti ancora insistenti sugli antichi costoni lavici, nel tratto che si estende, per rimanere nei limiti geografici del Granatello, dall'attuale villa d'*Elboeuf* fino alla villa Menna. Qui si è, purtroppo, assistito a dissennate e diffuse lottizzazioni, con l'edificazione di vari complessi abitativi, sorti su molti giardini storici e, in qualche caso, anche su terreni risultanti da demolizioni di antiche fabbriche, determinando, complessivamente, uno dei più grandi scempi perpetrati sul territorio porticese. È, infine, da ricordare l'ulteriore e rilevante modificazione effettuata nella cittadina vesuviana in anni più recenti, consistente nell'alterazione dell'intero profilo costiero e nell'irrimediabile perdita di quello originario a causa della realizzazione del nuovo collettore fognario.

## **2. Il degrado attuale e prospettive di restauro e fruizione dell'area con l'ausilio delle fonti iconografiche**

Il vasto repertorio vedutistico e cartografico riferito al sito porticese, risalente come per la città partenopea in massima parte al periodo che va dal XV al XIX secolo, consente un'attenta valutazione della descritta metamorfosi territoriale.

Importante e cospicua è anche la documentazione fotografica dell'area in esame, prodotta a seguito dell'avvento di questo nuovo strumento di riproduzione che, dalla metà del XIX secolo in poi, generò, complessivamente, anche una progressiva perdita del carattere documentale assegnato fino ad allora alle tecniche tradizionali [de Seta, Buccaro 2006, 8]. Dall'esame della ricchissima produzione inerente all'ambiente napoletano e, in particolare, vesuviano, come è stato rilevato [de Seta, Buccaro 2006, 7], è possibile «riscontrare la presenza di modelli iconografici consolidati nel contesto italiano ed europeo» e, allo stesso tempo, «punti di vista originali» che offrono così «spunti innovativi ai fini di una storia iconografica e evolutiva dei centri urbani rappresentati».

Importante sarebbe, dunque, approfondire le informazioni tecniche, storico-critiche e morfologiche sulle numerose raffigurazioni del Granatello (principalmente le note vedute di G. Gravier, 1763 ca; J. R. Cozens, 1782; J.A. Dominique Ingres, 1813-14; J. Rebell, 1813-1819; P. Mattej, 1849) e sui loro caratteri iconografici, obiettivo, peraltro, già in parte perseguito [Fino 1993; Amodio 2006; Visone 2006-2007; Visone 2008, *Il Real sito di Portici* 2008] e che, tuttavia, esula dal presente lavoro, così come risulterebbe interessante chiarire la misura dell'apporto che tale repertorio ebbe sulla definizione di un modello interpretativo del contesto naturale e costruito in esame.

In questa sede, sulla base di un'ampia analisi delle fonti bibliografiche esistenti, sembra, infatti, più utile far riferimento ai pochi documenti cartografici e vedutistici già riconosciuti in letteratura come rilevanti per lo studio dell'evoluzione morfologica e urbanistica del territorio in questione, al fine di individuare le permanenze storiche di alcune aree, oggi in



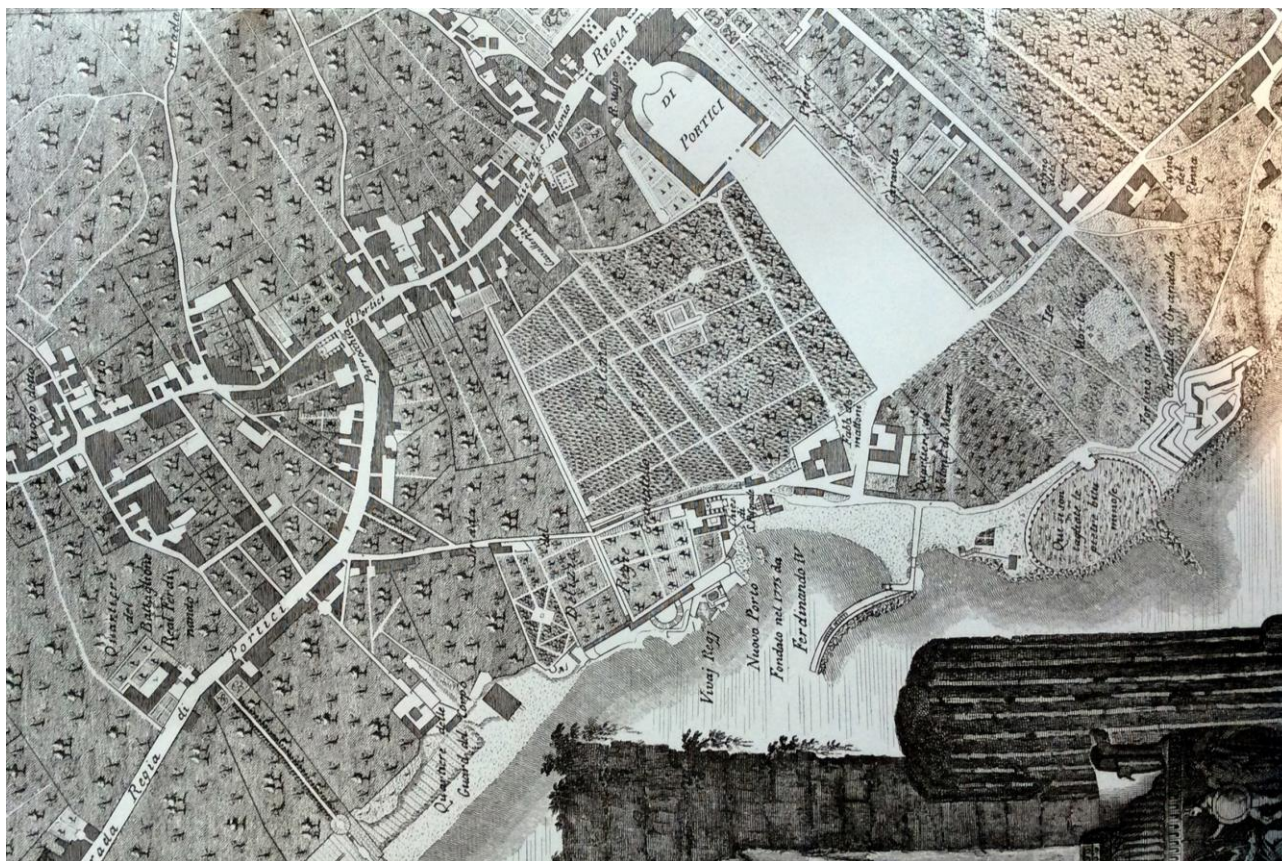


Fig. 5: G. Carafa duca di Noja, *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* (1750-1775). Particolare dell'area del Granatello.

notevole degrado, per poter recuperare, quanto prima possibile, con opportuni interventi di restauro e fruizione dei siti abbandonati o impropriamente utilizzati, una lettura unitaria della forma urbana, estremamente frammentatasi nel tempo. Va, ancora, rilevato che la metodologia seguita è quella propria della disciplina del restauro che, in quanto tale, risulta necessariamente fondata su strumenti di indagine scientifica, filologica e storico-critica, atti a definire una chiara connessione tra conoscenza storica e progetto, per poter giungere a una scelta consapevole delle più opportune modalità operative. Ne deriva, dunque, che per statuto disciplinare, l'analisi va compiuta mediante un'approfondita conoscenza diretta dell'oggetto di interesse, quale esso sia, alle varie scale.

In questa prospettiva, i documenti iconografici riproducenti, con maggior dettaglio, l'area di studio, assumono notevole rilevanza. È questo il motivo per cui, tra la pur numerosa produzione realizzata tra il XVIII e il XIX secolo [Buccaro 2006], la nota cartografia settecentesca del duca di Noja (1750-1775) (fig. 5), [Blessich 1895; de Seta 1969; Di Mauro 1990; Barbera 2007] risulta uno strumento indispensabile, se confrontata con la cartografia attuale, come già suggerito da Pane nel libro sulle ville vesuviane [Pane 1959, 6], in quanto fonte inesauribile di informazioni analitiche e databili in maniera univoca, perché realizzata sulla base di un primo esatto rilievo topografico di Napoli e dintorni.

Preziose sono, dunque, tutte le sue indicazioni, come quelle toponomastiche relative a denominazioni antiche e spesso non più esistenti, così come quelle sull'uso del suolo o



GIUSEPPINA PUGLIANO



Fig. 6: Il Porto del Granatello nello stato attuale (foto G. Pugliano 2013).



Fig. 7: Particolare della Cartografia Tecnica Regionale (1:5000) relativo all'area della costa porticese (2004) con evidenziate le tre aree di interesse.

quelle provenienti da qualsiasi altro segno che può fornire notizie molto accurate sullo stato dei luoghi a metà del XVIII secolo.

È stato, quindi, possibile, individuare, unitamente a un'analisi diretta dell'area del Granatello (fig. 6), supportata da un recente cartografia (fig. 7) e con l'ausilio della suddetta mappa e di altre note riproduzioni strettamente inerenti all'evoluzione del sito reale (il *Borrador del Sitio de Portici* di R.J. de Alcubierre (?), 1738 (?); la pianta di F. Geri, seconda metà XVIII sec.; le piante di L. Marchese, 1802; la *Topographia Herculanensis* di F. e P. La Vega, 1794 ca.; la *Pianta di Resina e del sottoposto Ercolano*, 1825), alcuni significativi episodi che necessiterebbero di urgenti interventi di restauro. Tali operazioni, come già accennato, dovrebbero essere mirate, in alcuni casi, oltre che alla conservazione del patrimonio esistente, anche alla restituzione di una piena leggibilità degli ambienti urbani, persa ormai da troppo tempo.

Tre sono le aree identificate ed evidenziate sulla cartografia tecnica regionale. La prima consiste nella zona in cui sono presenti alcuni ruderi settecenteschi della struttura riportata nella *Mappa* del duca di Noja, con la denominazione di 'Quartiere delle Guardie del Corpo' [Formicola 2011], sorta immediatamente a valle del giardino del palazzo Ruffo di Bagnara. Questi resti, in pessimo stato di conservazione, sono stati fagocitati dall'edilizia circostante e pressoché occultati dalla vicina ferrovia. La seconda area riguarda il noto complesso della villa d'Elboeuf e dei Bagni della Regina, entrambi in condizioni di gravissimo degrado (fig. 8). Anche in questo caso, oltre alla conservazione materiale delle strutture, con l'assegnazione di una destinazione d'uso compatibile, bisognerebbe garantire una riconnessione di quest'ultime con gli spazi verdi retrostanti, un tempo appartenenti alla villa e inclusi nel sito reale, riportati nella cartografia del duca di Noja come 'Delizie Regie' e oggi abbandonati.

Sarebbe, inoltre, interessante valutare nuove ipotesi progettuali relative al collegamento, una volta esistente, con il parco a monte che, attraverso un ponte demolito negli anni Sessanta del Novecento, consentiva ai sovrani di raggiungere il mare dalla vicina reggia. In questa futura sistemazione dovrebbe, inoltre, rientrare anche la zona dell'ex giardino dei padri alcantarini del contiguo Convento di San Pasquale, destinato ormai da anni a parcheggio comunale, oltreché un organico restauro della stessa struttura conventuale. La terza area individuata riguarda, infine, l'ex 'Quartiere dei Volontari di Marina' [Formicola 2011] e la vicina zona delle Mortelle. Del primo, fortunatamente, si conserva, seppur in condizione di avanzato degrado e con varie superfetazioni, l'impianto primitivo con il cortile, originariamente orientato verso il fortino e il bosco delle Mortelle. Quest'ultimo, invece, ritratto anche nella citata veduta di Lusieri (fig. 9), risulta in gran parte scomparso a seguito della costruzione della ferrovia e della successiva vendita e frazionamento delle proprietà reali che comportarono, maggiormente per la porzione più in quota del bosco, una disastrosa trasformazione. Da un'attenta analisi della situazione attuale è, tuttavia, possibile scorgere frammenti abbastanza estesi di vegetazione (fig. 10) che meriterebbero di essere recuperati e fruiti mediante un progetto di restauro complessivo della zona che, con un uso consapevole, valorizzi e metta in luce le tracce storiche del sito, nonostante tutto ancora presenti, ricostituendo, al contempo, i perduti rapporti tra ambiente costruito e naturale.

Appare, infine, significativo, nel contesto sin qui delineato, richiamare la condivisibile riflessione di Cesare de Seta che a proposito «della dissennata politica urbanistica del Novecento e dell'assoluta mancanza di attuazione dei pur numerosi strumenti di pianificazione predisposti dalle amministrazioni succedutesi» ha inteso positivamente



GIUSEPPINA PUGLIANO

evidenziare che: «Eppure non tutto è ormai perduto, potendosi ancora riconoscere l'identità storico-urbanistica di quegli insediamenti, che 'fanno' il territorio, anche a dispetto dei più violenti scempi perpetrati negli scorsi decenni» [de Seta 2009, 27].



Fig. 8: Villa d'Elboeuf nello stato attuale di diffuso degrado con la presenza di un'evidente superfetazione laddove nel Settecento sorsero i noti „Vivaj Regj” di Carlo di Borbone (foto G. Pugliano 2013).



Fig. 9: G.B. Lusieri. Veduta di Portici e del Palazzo Reale, collezione privata (La Reggia di Portici 1998).

Fig. 10: Particolare di una superstite area a verde del Bosco reale delle Mortelle (foto G. Pugliano 2016).



## Bibliografia

- ABETTI, L. (2015). *Villa d'Elboeuf a Portici e la transizione al tardo barocco napoletano*. Roma: Aracne Editrice.
- ALISIO, G.C. (1959). Le Ville di Portici. In PANE R., ALISIO G. C., DI MONDA P., SANTORO L., VENDITTI A., *Ville Vesuviane del Settecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 127-191.
- ALISIO, G.C. (1974). *Una rilettura su inediti del palazzo reale di Portici*. In «L'Architettura, cronache e storia», n. 226, pp. 262-267.
- ALISIO, G.C. (1976). *Siti reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*. Roma: Officina Edizioni.
- AMODIO, G. (2006). Ai piedi del vulcano: rappresentazioni dell'area vesuviana. In *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Electa Napoli, pp. 239-266.
- ASCIONE, B. (1968). *Portici. Notizie storiche*. Portici: Edizioni della Conferenza di S. Vincenzo de' Paoli dei circoli della Federazione universitaria cattolica italiana.
- BARBERA, F. (2000). *La scelta strategica del Real Sito di Portici*. Portici: Tip. P. Pignalosa.
- BARBERA, F. (2007). *Cultura e scienza nei giardini delle ville vesuviane*. Portici: Effegi Edizioni.
- BLESSICH, A. (1895). *La carta topografica di Napoli di Giovanni Carafa duca di Noja*. In «Napoli nobilissima», vol. IV, pp. 183-185.
- BORDIGA, A. (1906). Il Palazzo di Portici e la sua storia. Le vicende della Scuola. I locali ed i terreni annessi. Notizie raccolte ed ordinate dal prof. Oreste Bordiga. In *La R. Scuola Superiore di Agricoltura in Portici nel passato e nel presente. 1872-1906*. Portici: Stab. Tip. E. Della Torre, pp. 1-83.
- BORRELLI, G. (1992). *Le «delizie in villa» a Portici e un «giallo archeologico»*. In «Napoli nobilissima», vol. XXXI, fasc. I-II, pp. 33-67.
- BUCCARO, A. (2006). «De' contorni di Napoli». La cartografia della provincia tra Settecento e Novecento. In *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA, C., BUCCARO, A. Napoli: Electa Napoli, pp. 21-32.
- BUCCARO, A. (2009). L'identità urbana e la memoria formae urbis. In *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*. A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 45-60.
- D'ANDREA, G. (1964). *Il convento di S. Pietro d'Alcantara al Granatello di Portici*. Napoli: Laurenziana.
- D'APRILE, M. (2014). L'area costiera vesuviana tra il regno di Carlo di Borbone e la speculazione edilizia: il caso Portici. In *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*. VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014. A cura di BUCCARO, A., DE SETA, C. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 531-542.
- DEL PEZZO, N. (1896). *Siti reali. Il palazzo reale di portici*. In «Napoli nobilissima», vol. V, fasc. XI, pp. 161-167, 183-188.
- DE SETA, C. (1969). *Cartografia della città di Napoli. Lineamenti dell'evoluzione urbana*, III. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane.
- DE SETA, C. (1980). Il sistema residenziale e produttivo delle ville vesuviane: dall'ancien régime alla decadenza. In DE SETA C., DI MAURO L., PERONE M., *Ville Vesuviane*. Milano: Rusconi Immagini, pp. 10-33.
- DE SETA, C. (1984). *I casali di Napoli*. Roma-Bari: Laterza Editori.
- DE SETA, C., PERONE, M. (2004). La reggia di Portici, in *Il Patrimonio architettonico dell'Ateneo Fridericiano*. A cura di FRATTA, A., II. Napoli: Arte Tipografica, pp. 389-421.
- DE SETA, C., BUCCARO, A. (2006). *Introduzione. L'archivio dell'iconografia storica della Campania e il primo repertorio sull'area napoletana*. In *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Electa Napoli, pp. 7-9.
- DE SETA, C. (2009). *Introduzione*. In *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*. A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 23-28.
- DI MAURO, L. (1990). Giovanni Carafa di Noja, Mappa topografica della città di Napoli e dei suoi contorni. In *All'Ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*. Napoli: Electa Napoli, pp. 408-409.
- DI STEFANO, R., AVETA, A., ASCIONE, P. (1994). *La Baia di Napoli. La tutela internazionale dei beni culturali e naturali*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI STEFANO, R., TRIONE, A. (1979). *Il Miglio d'oro, itinerario fotografico attraverso le ville vesuviane di Pino Grimaldi*. Napoli: Il Laboratorio.

GIUSEPPINA PUGLIANO

- FINO, L. (1993). *Vesuvio e Campi Flegrei. Due miti del Grand Tour nella grafica di tre secoli. Stampe, disegni e acquerelli dal 1540 al 1876*. Napoli: Grimaldi Editori.
- FORMICOLA, A. (1999). *Portici. Storia di una città (con documenti e fotografie inedite)*. Napoli: Progetto Stampa.
- FORMICOLA, A. (2011). *Il Porto borbonico del Granatello (da documenti inediti)*. Portici: Tip. P. Pignalosa.
- FORMICOLA, A. (2012). *Portici militare. Fortilizi, quartieri e milizie nella Portici borbonica (Con documenti inediti)*. Portici: Tip. P. Pignalosa.
- GIULIANI, G.B. (1632). *Trattato del Monte Vesuvio e de' suoi incendi*. Napoli: Egidio Longo.
- GAMBONI, A., NERI, P. (1987). *Napoli-Portici. La prima Ferrovia d'Italia 1839*. Napoli: Fausto Fiorentino Editrice.
- I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana* (2009). A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane.
- Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia* (2006). A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Electa Napoli.
- Il Real sito di Portici* (2008). A cura di MARGIOTTA M.L. Napoli: Paparo Edizioni.
- JORI, V. (1882). *Portici e la sua storia per Vincenzo Jori*. Napoli: Tipografia dei Comuni.
- La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento* (1998). A cura di MARTORELLI, L. Pozzuoli: Elio de Rosa Editore.
- MARGIOTTA M.L. (2008). Il Sito Reale e il suo parco. In *Il Real sito di Portici*. A cura di ID. Napoli: Paparo Edizioni, pp. 11-68.
- MUSTO, G. (2009). Tra il Vesuvio e il mare: da San Giorgio a Cremano a Castellammare tra Otto e Novecento. In *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana* (2009). A cura di DE SETA C., BUCCARO A. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 209-222.
- NOCERINO, N. (1787). *La Real Villa di Portici illustrata dal reverendo d. Nicola Nocerino parroco in essa*. Napoli: presso i fratelli Raimondi.
- PAGANO, M. (1997). *Portici archeologica*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- PANE, R. (1959). Le ville e la strada costiera. In PANE R., ALISIO G. C., DI MONDA P., SANTORO L., VENDITTI A., *Ville Vesuviane del Settecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 1-18.
- PAPACCIO, V. (1995). *Marmi Ercolanesi in Francia. Storia di alcune distrazioni del Principe E. M. d'Elboeuf*, Introduzione di Marcello Gigante. Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- PEZZA, V. (2002). *La costa orientale di Napoli. Il progetto e la costruzione del disegno urbano*. Napoli: Electa Napoli.
- PUGLIANO, G. (in corso di stampa). Il complesso della Villa d'Elboeuf e dei Bagni della Regina a Portici: un patrimonio storico-architettonico e paesaggistico da tutelare. In *Per Giovanni Carbonara, studi e ricerche*, Atti della Giornata di Studi, Università di Roma 'La Sapienza', 10 settembre 2015.
- RAPOLLA, D. (1891). *Portici. Memorie storiche*. Portici: Stab. Tip. Vesuviano.
- SANTORO, L. (1959). Il Palazzo Reale di Portici. In PANE R., ALISIO G. C., DI MONDA P., SANTORO L., VENDITTI A., *Ville Vesuviane del Settecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 193-235.
- SPIRITO, F. (2003). *Lusieri*. Napoli: Electa Napoli.
- VENDITTI, A. (1959). La costa vesuviana da Napoli a Torre del Greco e la mappa del Duca di Noja. In PANE R., ALISIO G. C., DI MONDA P., SANTORO L., VENDITTI A., *Ville Vesuviane del Settecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, pp. 19-51.
- VISONE, M. (2006-2007). *Carolina Murat e Ingres a Portici, 1813-1814. Il Bagno della regina al Granatello. Un'architettura neo-dorica e il potere della libertà*. In «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli, n.s., vol. LXXIV, pp. 113-130.
- VISONE, M. (2008). La Villa d'Elboeuf e il Bagno della regina al Granatello. In *Il Real sito di Portici*. A cura di MARGIOTTA M.L. Napoli: Paparo Edizioni, pp. 225-240.
- VISONE, M. (2010). *Formazione e architettura a Napoli nel secondo Novecento*. In *L'area metropolitana di Napoli. 50 anni di sogni utopie realtà. Cesare Ulisse architetto*. A cura di CARUGHI U., VISONE M. Roma: Gangemi Editore, pp. 91-114.

## Sitografia

[http://www.gregottiassociati.it/italiano/opere\\_scelte](http://www.gregottiassociati.it/italiano/opere_scelte) (consultato 07/06/2016)

***“Un paesaggio distopico”. Rappresentazione, comunicazione e conservazione della memoria in dissolvenza del paesaggio di guerra***  
***“A Dystopian War-scape”. Representation, Communication and Preservation of the Fading Memory of War Landscape***

**MARIA ROSARIA VITALE**

Università degli Studi di Catania

**Abstract**

*The Great War devastated the French countryside and destroyed its very soil, while uncovering, in some areas, even the bedrock. Already during the war, French authorities promoted the idea of preserving war vestiges, battlefields and war memorials. For this purpose, the Direction of Fine Arts established a task force, with the assignment of reviewing the war vestiges worthy of being preserved. Drawings and photographs are currently kept in the “Médiathèque de l’Architecture e du Patrimoine”.*

*After the war, the process of “reconstitution” of the French countryside has largely healed wounds inflicted on and gradually “dissolved” the war landscape. Today, only a few sites tell of those tragic events and the life in the trenches. Starting from the representations of such a dystopian landscape (photographs, drawings, accounts), the paper aims to investigate the difficulties of preserving the fragile traces of the war-scape.*

**Parole chiave**

Prima guerra mondiale, Paesaggio, Rovine, Memoria, Conservazione

First World War, Landscape, Ruins, Memory, Preservation

**Introduzione**

Nell’immaginario collettivo, l’idea delle distruzioni belliche è generalmente associata alla rovina di edifici, città, industrie, infrastrutture. La diffusione delle immagini legate ai conflitti più recenti, dalla Seconda guerra mondiale alle guerre contemporanee, hanno determinato una cristallizzazione della memoria su questo tipo di scenario bellico e hanno fatto dimenticare le profonde differenze nelle modalità di conduzione del primo conflitto mondiale, quasi relegando nell’oblio le devastazioni a carico del paesaggio agricolo delle regioni del fronte. L’aspetto dei territori della Francia nord-orientale dopo quattro anni di logorante guerra di trincea era quella di una desolazione senza confini fra urbano e rurale, in cui persino la terra coltivabile era stata devastata, le foreste abbattute, l’*humus* distrutto fino a far affiorare lo strato roccioso (figg. 1-2). Fra gli studi dedicati alla Grande guerra e ai processi di distruzione e ricostruzione, solo pochi hanno focalizzato l’attenzione sulla dimensione del paesaggio della guerra. Si deve a Hugh Clout [Clout 1996] un’appassionante rilettura del processo di *reconstitution* del territorio agricolo dei dipartimenti del nord-est e a Emmanuelle Danchin [Danchin 2015] una recente e approfondita disamina sulle rovine di guerra e il loro ruolo nel dibattito, nella comunicazione e nelle politiche istituzionali fra il 1914 e il 1921. Questi due studi rappresentano un riferimento ineludibile per comprendere come le immagini del trauma bellico e delle ferite inferte al territorio e al patrimonio di queste regioni siano state, in quel

MARIA ROSARIA VITALE



*Figg. 1-2: A sinistra, un'immagine del Bois des Caurières nel gennaio 1918 (ECPAD, foto A. Samama-Chikli, SPA 63 L 3117D). A destra, lo stesso operatore ripreso sulla strada da Verdun a Douaumont, accanto ai resti di un albero, unica traccia della vegetazione totalmente devastata dai bombardamenti (ECPAD, foto A. Samama-Chikli, SPA 49 L 2362).*

drammatico frangente, comunicate, percepite e utilizzate. Le trasformazioni di questo paesaggio ci raccontano stagioni diverse, in cui i luoghi e le loro rappresentazioni sono diventate il supporto delle alterne retoriche che hanno segnato le fasi del conflitto e del post-conflitto, determinando anche il destino delle tracce materiali, delle vestigia della guerra e dei luoghi della memoria bellica. Il punto di vista da cui si esamina la vicenda è quello "patrimoniale", volto a indagare in che modo la dimensione assolutamente inedita e smisurata della distruzione abbia condizionato le scelte a favore della ricostruzione o del mantenimento delle tracce della guerra. Sotteso a questa indagine è il tentativo di comprendere come le trasformazioni di questo paesaggio storico abbiano inciso sulla memoria e sulle identità collettive, in che modo il trauma della guerra sia stato riscritto attraverso la conservazione o la produzione di un nuovo patrimonio e in che modo, infine, sia oggi possibile conservare le ultime fragili tracce di questo «dystopian war-scape» [Osborne 1998].

### **1. Régions envahies, dévastées, libérées ...**

La descrizione che il geografo Albert Demangeon ci fornisce dei territori devastati è fra quelle che ricorrono con maggiore frequenza negli studi successivi. L'autorevolezza della fonte ha senz'altro giocato a favore della diffusione di questa testimonianza registrata quasi in presa diretta che ci restituisce un quadro impressionante degli effetti dei combattimenti sul cosiddetto "fronte occidentale" [Demangeon 1920]:

Dans la France du nord, c'est un cataclysme qui a tout renversé; on ne déplore pas seulement la dévastation des forêts, des usines, des maisons, volontairement accomplie par l'ennemi; il faut encore revoir par la pensée cette zone de mort, longue de 500 kilomètres, large de 10 à 25, qui



suit le front de la bataille et que le manque de culture, joint à la destruction de la bonne terre, a transformé en désert, en une steppe sauvage, en un champ d'éruptions.

Con decreto del 12 agosto 1919, il *Ministère des régions libérées* individuò con precisione la zona definita devastata, ai fini dell'indennizzo dei danni di guerra. Nella prima delimitazione quest'area comprendeva ben tredici dipartimenti e si estendeva per quasi tre milioni e mezzo di ettari dal Nord ai Vosgi. Come ovvio, il destino di queste regioni fu oggetto delle attenzioni governative già nel corso delle ostilità e il cambiamento della loro denominazione durante il conflitto – *régions envahies, dévastées, libérées* – ci racconta delle loro vicende e ci rivela anche la progressiva trasformazione delle retoriche.

All'interno di questa vasta area che, con criteri diversi, includeva sia i territori effettivamente occupati, sia quelli contigui alle zone del fronte e colpiti dai combattimenti, vennero individuate le aree contrassegnate come *zone rouge*, tanto devastate da non poter più essere recuperate. In queste aree le attività agricole e di produzione di legname risultavano impedita sia per via della contaminazione del suolo e della residua vegetazione, sia a causa dell'esorbitante investimento finanziario che, a fronte del valore economico dei terreni, la loro bonifica avrebbe richiesto. Nel 1923 fu decretato che i terreni della *zone rouge* sarebbero stati acquisiti al demanio per essere destinati a rimboschimento (le cosiddette *forêts de guerre*) oppure a campi militari (come quello di Suippes) e siti della memoria, all'interno dei quali mantenere le rovine dei villaggi non più ricostruiti. Fra questi ultimi, una menzione particolare meritano i nove villaggi della Meuse «morts pour la France». Comuni senza abitanti e spesso anche senza territorio, insigniti della croce di guerra, essi sono a tutt'oggi gestiti da commissioni, coordinate da un Presidente con funzioni simili a quelle di un Sindaco, che si occupano della gestione e della manutenzione delle rovine e dei memoriali.

Nel corso del dopoguerra, ma anche negli anni più recenti, i confini di quest'area sottratta alla vita e quasi cristallizzata nella condizione di distruzione sono stati tante volte rivisti, soprattutto in funzione delle pressioni del settore agricolo. Questo quadro delle ferite permanenti lasciate dalla Grande guerra sul suolo francese ci permette di introdurre il tema delle vestigia di guerra e del processo di patrimonializzazione che le ha interessate, evidenziando come le scelte non si collochino solo entro il quadro delle pratiche memoriali, ma derivino anche da un complesso di necessità e volontà economiche e amministrative e, più generale, dal modo in cui le collettività hanno rielaborato il trauma della guerra.

## 2. La rappresentazione del paesaggio della guerra

La guerra di trincea trasformò totalmente ogni retorica bellica precedente. La definitiva estinzione di ogni dimensione eroica della battaglia e, con essa, della rappresentazione stessa della guerra può essere percepita nelle parole che Léonce Bénédict, conservatore del Musée du Luxembourg, dedicava nel 1917 alle missioni dei pittori al fronte:

Sans doute, les temps ont bien changé et la guerre d'aujourd'hui n'offre plus les spectacles d'autrefois. La bataille de l'Yser ou la défense de Verdun ne peuvent plus se traiter comme la bataille d'Aboukir, la prise de Constantine ou le Cimetière de Saint-Privat.

La necessità di documentare l'andamento del conflitto e di costituire una memoria della guerra fu condivisa da tutti gli Stati. Questa attività, richiesta anche dalla stampa per ovvie esigenze di informazione nei confronti dell'*arrière du front*, coinvolse sia la più tradizionale

MARIA ROSARIA VITALE



Figg. 3-4: A sinistra, H.J. Guinier, *Le Bois de Vaux-Chapitre*, 1917 (Robichon 2000). A destra, la stessa area fotografata dalla Section photographique de l'armée nel 1916 (BDIC, VAL 183 072).

forma della pittura di guerra, sia i nuovi mezzi della fotografia e della cinematografia. Già nell'autunno del 1914 furono accreditati i primi pittori per recarsi nelle zone di guerra, ma il non soddisfacente bilancio di queste iniziative e, soprattutto, l'avvio di una politica istituzionale sottratta alla discrezionalità delle sfere militari, fecero sì che dal 1916 le missioni degli artisti venissero gestite dall'amministrazione delle *Beaux-Arts* [Lacaille 2000]. Fra marzo 1917 e marzo 1918 si tennero sei mostre al Musée du Luxembourg, frutto di dodici missioni di artisti nell'area dei combattimenti. Nonostante le aspettative dei promotori, le esposizioni acclararono l'insuccesso dell'iniziativa. Non c'è dubbio che la rappresentazione del campo di battaglia, per come concepita nell'iconografia tradizionale della pittura storica, non poteva che essere assente. Le oggettive condizioni d'inaccessibilità del fronte impedivano agli artisti di documentare questo tipo di avvenimenti ma, più in generale, possiamo osservare un radicale mutamento della sensibilità e degli interessi.

Tratto comune a questa pittura di guerra è, come osservato, una «réserve face à l'horreur» [Robichon 2000]. Le opere esposte raccontavano poco dello scontro in atto e documentavano piuttosto la vita delle trincee, i rifornimenti al fronte e, senza dubbio, la dimensione desolante del paesaggio e delle rovine, autentici testimoni della devastazione (figg. 3-4). La conclusione della critica fu *tranchante*: «C'est aux artistes qui ont combattu en première ligne qu'il faut donner des facilités de travail» [Robichon 2000]. La mancanza di coinvolgimento diretto sembrava non raggiungere il primo obiettivo cui le missioni aspiravano: cogliere e rappresentare «la couleur morale des choses» [Bénédite 1917].

Lo slittamento della figurazione della guerra dall'epica dello scontro alla dimensione di una drammatica quotidianità era alla base della delusione con la quale le opere furono accolte. Essa tuttavia denunciava l'approssimarsi della pittura alle modalità di rappresentazione della vera protagonista di questa stagione bellica: la fotografia. L'istantaneità della ripresa e l'umanizzazione dell'evento bellico che caratterizzavano anche la rappresentazione pittorica ci appaiono un sicuro portato dei nuovi mezzi di documentazione e innescarono nuove modalità di percezione e consumo delle immagini della guerra.



*Figg. 5-6: A sinistra, Mesnil-les-Hurlus, Marne, la chiesa del XIII secolo distrutta dai bombardamenti e mai più ricostruita, nel luglio 1916 (ECPAD, foto A. Samama-Chikli, SPA 25 L 1120). A destra, il gruppo scultoreo del Saint-Sépulcre della basilica di Notre-Dame a L'Epine dans la Marne, rimasto intatto, attira l'interesse dell'operatore durante la missione (ECPAD, foto A. Samama-Chikli, SPA 25 L 1111).*

La prevalente rappresentazione di paesaggi e rovine da parte dei pittori inviati al fronte è stata messa in relazione al tipo di esperienza durante la missione e alla loro specifica formazione [Robichon 2000]. Ma c'è un aspetto che emerge dall'analisi degli eventi e delle iniziative anche istituzionali durante gli anni del conflitto: le mostre di pittura, quelle fotografiche, quelle sul patrimonio delle regioni del fronte veicolavano, attraverso l'immagine di paesaggi, rovine e oggetti, ciò che non poteva essere detto, raccontando in modo traslato la brutalizzazione del conflitto e il sacrificio delle vite. E la retorica delle parole esprimeva coerentemente la personalizzazione del patrimonio dei territori devastati: nei commenti e nelle titolazioni il paesaggio è ferito, i monumenti sono martirizzati, l'arte è mutilata (figg. 5-6). Sul fronte della fotografia, l'attività non fu meno intensa. Nel 1915 furono create la *Section photographique de l'armée* e la *Section cinématographique de l'armée*, con il compito di costituire una «*mémoire visuelle des événements*» [Danchin 2015]. Nata sotto l'egida del Ministero degli Esteri e del Sottosegretariato alle *Beaux-Arts*, la SPA rispondeva all'esigenza di fronteggiare la più precoce e attrezzata propaganda tedesca presso i paesi neutrali [Guillot 2010]. Anche in questo caso l'amministrazione delle *Beaux-Arts* giocò un ruolo di primo piano, in quanto unica struttura già dotata di un servizio fotografico per la documentazione dei danni agli edifici tutelati.

Nell'ottobre del 1916 si tenne a Parigi l'*Exposition des photographies de guerre des armées alliées*, prima di una serie di mostre dedicate esclusivamente alla fotografia di guerra. Inaugurata dal Presidente Poincaré, la mostra illustrava lo sforzo interalleato di documentare le attività nei diversi scenari di guerra e fu replicata anche fuori dai confini nazionali e perfino europei. Non c'è dubbio che le rovine della guerra e le immagini del paesaggio devastato occupavano un posto di primo piano fra gli scatti presentati.

MARIA ROSARIA VITALE



Figg. 7-8: A sinistra, Parigi, Pavillon de Marsan, una sala dell'Exposition de photographies de guerre des armées alliées del 1916 (BDIC, VAL 360 018). A destra, la sezione dedicata a Reims in cui prevalgono le immagini delle rovine (BDIC, VAL 360 055).

Del resto, la finalità di documentare i danni al patrimonio mobile e immobile delle regioni del fronte era una delle precipue finalità della SPA, che ereditava competenze e impostazioni dei servizi delle *Beaux-Arts* già attivi nei primi frangenti della guerra.

Oltre che nelle esposizioni, le fotografie erano anche destinate ad essere diffuse attraverso le conferenze e la pubblicazione di album tematici, alcuni dei quali stupiscono per il tono "antierico" della rappresentazione visiva. Ma se questo tipo di iniziative raggiungevano certamente il pubblico parigino e gli ambienti delle *élites* intellettuali, probabilmente il più formidabile strumento di comunicazione e diffusione del paesaggio della guerra era rappresentato dalle cartoline postali. I numeri sono impressionanti e si parla di una produzione intorno a quattro o cinque miliardi di esemplari, di cui le vedute di rovine e vestigia di guerra costituiscono un segmento considerevole, stimato intorno al 7% [Danchin 2015]. Indipendentemente dal messaggio che il mittente vergava sul retro, queste immagini circolavano su tutto il territorio, recando insieme alle notizie del fronte le immagini e l'attestazione di ciò che la guerra aveva causato: *En territoire reconquis. Ce qu'ils ont fait...* è il significativo titolo di un album che allinea, una dietro l'altra, 38 immagini di villaggi in rovina, alberi da frutto tagliati, chiese distrutte, monumenti storici abbattuti, cimiteri profanati.

### 3. La tutela delle vestigia di guerra

Mentre le immagini delle rovine circolavano e svolgevano il proprio compito di documentazione e di propaganda, si avviava la riflessione sul possibile destino delle vestigia di guerra. Nel 1915, il deputato Jules-Louis Le Breton depositò una prima proposta di legge per la loro protezione, individuando come dispositivo di tutela la procedura di *classement* introdotta dalla recentissima legge di tutela del 1913. Frank Viltart ha messo in evidenza come l'intenzione del relatore fosse quella di conferire una



dimensione “memoriale e pedagogica” alle rovine e alle testimonianze dell’attività bellica [Viltart 2014], intuendo precocemente la possibilità di utilizzare la strumentazione normativa varata proprio alla vigilia del conflitto. Nonostante le oggettive difficoltà d’inquadramento del nuovo patrimonio all’interno delle categorie previste dalla legge sui *monuments historiques*, la proposta conteneva altri spunti interessanti. Vestigia e campi di battaglia potevano essere meta di un pellegrinaggio di guerra, rivestivano un chiaro interesse anche sotto il profilo turistico e pertanto dovevano essere salvaguardati.

L’idea di un turismo dei campi di battaglia si era diffusa già nei primi anni del conflitto e le famose guide Michelin, pubblicate già a partire dal 1917, ne sono la più esplicita attestazione [Cochet 2013]. Tutta da dimostrare, invece, l’effettiva portata del fenomeno, se si considera che i territori interessati continuarono ad essere in larga parte sulla linea del fronte e che persino le missioni del personale delle *Beaux-Arts* per verificare i danni e approntare le misure di protezione o messa in sicurezza erano estremamente difficili, quando non addirittura impossibili. Solo a titolo di esempio, si può ricordare che persino l’installazione di una copertura provvisoria sulla cattedrale di Reims, vera icona del martirio di guerra, fu rimandata per gli oggettivi pericoli che le autorità militari intravedevano nell’installazione di un cantiere<sup>1</sup>.

La proposta di Le Breton non vide mai la luce, ma negli anni successivi diversi progetti di legge si susseguirono sulla sua scia. Il testo elaborato nel 1917 dal segretario di Stato alle *Beaux-Arts*, Albert Dalimier, fu riproposto con poche modifiche nel 1920 e in successive versioni fino all’approvazione da parte del Senato nel 1923, senza tuttavia giungere a una definitiva emanazione. Dal 1917 in poi fu l’amministrazione delle *Beaux-Arts*, nella persona del suo direttore Paul Léon, a reggere le fila della faticosa procedura di elaborazione della legge [Perrot 2011], volta a tutelare «les immeubles et les objets mobiliers dont la conservation présente un intérêt national au point de vue de l’histoire de la guerre». Nel prologo al testo del 1920, presentato sotto il nome del presidente Millerand, le finalità politiche della tutela erano scoperte:

Pour que nous ne puissions oublier, pour que nos enfants se souviennent, pour que les autres nations comprennent et jugent, il convient que la France garde au visage la cicatrice de ses blessures<sup>2</sup>.

Il dovere di memoria era associato al giusto riconoscimento dell’eroismo dei combattenti, ma anche al più concreto scopo di conservare le “prove” dell’oltraggio subito, salvaguardando comunque l’«oeuvre primordiale de la reconstitution». Questa clausola appare particolarmente significativa, dal momento che idee sulla ricostruzione sono già all’opera, sostenute anche dalle ottimistiche previsioni d’indennizzo da parte del nemico. Come vedremo, la questione della conservazione delle vestigia di guerra non intaccherà mai la fiducia in un ristabilimento dello *statu quo ante* e rimarrà comunque un’opzione in subordine all’esigenza primaria di ripresa della vita civile e delle attività economiche delle regioni devastate.

Nel 1917, i movimenti sulla linea del fronte portarono alla liberazione di alcuni territori dell’Oise e della Somme e si pose il problema della verifica delle condizioni dei monumenti presenti nell’area interessata. Venne a tal fine creata la *Commission des vestiges et souvenirs de guerre* che, pur prevista già nelle prime proposte di legge, non era mai stata istituita.

MARIA ROSARIA VITALE



Figg. 9-10: A sinistra, André Ventre, albero-osservatorio a Bitry, 1917 [L'illustration, 23 febbraio 1918] e, al centro, lo stesso albero fotografato dalla Section photographique de l'armée nel 1917 (BDIC VAL 252 098). Fig. 11: Il sito della Main de Massiges conserva le trincee e tracce di esplosioni (Foto dell'A., 2014).

L'*architecte en chef* André Ventre fu incaricato di eseguire una missione ispettiva sui luoghi per censire i resti e documentarne lo stato. Al suo seguito il comandante Viel e un operatore della *Section photographique de l'armée*, fondata nel 1915<sup>3</sup>. Anche in questo caso, il connubio fra disegno e ripresa fotografica è scopertamente evidente nella documentazione prodotta da Ventre.

I rapporti sulle due ricognizioni di giugno e settembre 1917 ci offrono uno spaccato interessante sulla tipologia di beni in corso di censimento, sui criteri di selezione e sulle possibilità di conservazione<sup>4</sup>. Ventre e Viel classificarono due tipi principali di vestigia, distinguendo gli *ensembles* (comprendenti villaggi o fattorie in rovina, oltre che movimenti di terra organizzati per la difesa) e le vestigia isolate (osservatori, postazioni di comando, rifugi). I due rapporti fornivano poi un elenco dettagliato dei luoghi visitati e per ciascuno di essi i relatori avanzavano specifiche proposte. È interessante rilevare come, di fronte alla concreta necessità di programmare gli interventi, l'intenzione di mantenere «en l'état» le rovine si stemperava verso soluzioni di maggiore pragmatismo:

Vouloir conserver dans leur état actuel de nombreuses organisation d'ensemble, ce serait empêcher la reconstruction des villages ou des grandes fermes sur leur emplacement primitif, ce serait priver l'agriculture de vastes terrains fertiles.

Benché ritenute più utili sotto il profilo didattico rispetto ai reperti isolati, solo alcune testimonianze d'insieme vennero proposte per il mantenimento in stato di rudere. Come opportunamente osservato, «peu à peu, l'argument financier reléguait au second plan l'argument mémoire» [Danchin 2014].

I due relatori suggerirono, inoltre, di rinunciare al *classement* di tutti i reperti censiti, alcuni dei quali risultavano di costosa e difficile conservazione, anche per via della deperibilità dei materiali e della loro stessa natura provvisoria. Per quelli esclusi dalla procedura di protezione, si ritenne sufficiente una tutela "temporanea" o persino la sola documentazione grafica e fotografica. Oggi molti di essi sono immortalati nelle immagini e

nei magnifici disegni di André Ventre, conservati presso la *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*, oltre che nella copiosa iconografia prodotta durante gli anni della guerra (figg. 9-10).

## Conclusioni

Man mano che ci si avvicinava alla fine del conflitto e soprattutto nell'immediato dopoguerra, il ruolo di denuncia e di "prova" delle vestigia di guerra sbiadiva progressivamente: la retorica della resurrezione andava soppiantando quella del martirio. Negli stessi anni in cui si tenevano l'*Exposition des photographies de guerre des armées alliées* e l'*Exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi*, Parigi ospitò anche l'*Exposition de la Cité reconstituée* e l'*Exposition de l'architecture régionale dans les provinces envahies*. L'amministrazione delle *Beaux-Arts*, che abbiamo visto attiva nei servizi di documentazione e tutela delle vestigia di guerra, era pienamente coinvolta anche in queste iniziative e, come già anticipato, non si impegnò di meno nell'opera di *reconstitution*. Non a caso, in occasione del concorso per la ricostruzione rurale nelle province invase, aperto a tutti gli architetti francesi compresi quelli mobilitati, il capo della sezione dell'Architettura e futuro direttore delle *Beaux-Arts* Paul Léon commentava: «Il est d'usage d'envoyer des artistes au front. Cette fois, c'est le front qui nous envoie des artistes» [Léon 1917].

Ci sembra tuttavia riduttivo pensare solo a un semplice avvicinamento di interessi o a una contraddizione nelle politiche. Tutela delle vestigia, progetti per la ricostruzione e restauro monumentale ci appaiono parte di un progetto unitario in cui le *Beaux-Arts* tentavano di affermare il proprio ruolo nelle decisioni sul destino delle regioni devastate e del loro patrimonio. Chiamata sul banco degli imputati per l'insufficiente protezione del patrimonio in vista del conflitto, l'amministrazione si servì, ovviamente, dei dispositivi di tutela per evitare, dopo quelle del tempo di guerra, le distruzioni dell'emergenza o del tempo di pace e assicurarsi di poter dire la propria al momento della ricostruzione.

Nel progetto di legge sulle vestigia di guerra del 1921 diverse decine di siti e manufatti, divisi per dipartimento, erano stati ritenuti suscettibili di tutela. Oggi si contano 122 protezioni, che includono però anche i monumenti commemorativi e i campi di battaglia. Dopo la guerra, il processo di ricostituzione della campagna francese ha ampiamente sanato le ferite e progressivamente dissolto il paesaggio della guerra. Oggi pochi luoghi mantengono la memoria di quel paesaggio distopico. Fra questi, le trincee della Main de Massiges – restaurate e mantenute a cura di una associazione di volontari che ha sottratto quest'area di tre ettari alla programmata restituzione all'agricolo – sono una piccola finestra temporale da cui è possibile percepire la distruzione del suolo coltivabile descritta da Demangeon.

La natura e l'agricoltura di una regione fortemente produttiva hanno ripreso il sopravvento e il ricordo degli avvenimenti bellici è affidato piuttosto ai memoriali della Grande guerra disseminati sui territori del fronte. Nel commentare il ruolo della *Bibliothèque et musée de la guerre*, prima istituzione per la documentazione della storia del XX secolo, fondata dai coniugi Leblanc e donata allo Stato nel 1917, Dominique Poulot osserva che «la commémoration des destructions de la première guerre mondiale fait de ces collections un véritable "lieu de mémoire" national» [Poulot 2007]. In occasione delle celebrazioni per il centenario un'imponente pubblicistica ha rinnovato la circolazione delle rappresentazioni del conflitto e delle sue vestigia. Ciò nonostante, a Reims si cancellano le ultime tracce

dell'incendio del 1914 sulla cattedrale, un tempo simbolo di questa stagione bellica, e la trasmissione di una memoria della Grande guerra per tramite delle rovine e delle vestigia di guerra rimane assolutamente marginale. Forse l'immagine è diventata un supporto più efficace per la nuova memoria collettiva, rispetto all'autenticità delle tracce materiali?

## Bibliografia

- BENEDITE, L. (1917). *Peintres en mission aux armées*. In «Les Arts», 160, pp. 20-24.
- COCHET, F. (2013). *Visiter les champs de bataille*. In *Reims 14-18, de la guerre à la paix*, a cura di BOULANGER, J.-F. et al. Strasbourg: La Nuée bleue, pp. 122-126.
- CLOUT, H. (1996). *After the ruins. Restoring the Countryside of Northern France after the Great War*. Exeter: University of Exeter Press.
- DANCHIN, E. (2014). *De la protection à la valorisation du patrimoine dévasté: penser la valorisation des ruines pendant la guerre*. In «Situ», 23. DOI: 10.4000/insitu.10920.
- DANCHIN, E. (2015). *La carte postale de ruines support mémoriel des destructions de la Grande Guerre*. In *Les images de la Grande Guerre à l'épreuve du temps*, a cura di MARIOTTI, N. e PAQUIN, M.-F. Suresnes: Les éditions du net, pp. 57-65.
- DANCHIN, E. (2015). *Le temps des ruines, 1914-1921*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- DEMANGEON, A. (1920). *Le déclin de l'Europe*. Paris: Payot.
- GUILLOT, H. (2010). *La section photographique de l'armée et la Grande Guerre. De la création en 1915 à la non-dissolution*. In «Revue historique des armées», 258, pp. 110-117.
- GUICHERD, J., MATRIOT, C. (1921). *La terre des régions dévastées*. In «Journal d'Agriculture Pratique», 35, pp. 154-156 e 332-335; 36, pp. 234-235 e 314-315.
- LEON, P. (1918). *Les nouveaux monuments historiques. vestiges et souvenirs de guerre*. In «L'illustration», 3912.
- LACAILLE, F. (2000). *Les missions des peintres du musée de l'Armée pendant la Grande*. In *Peindre la Grande Guerre, 1914-1918. Les cahiers d'études et de recherche du musée de l'Armée*, 1, pp. 13-54.
- OSBORNE, B. (1998). *Hugh Clout, After the Ruins: Restoring the Countryside of Northern France After the Great War*. In «Material History Review», 47, pp. 113-115.
- PERROT, X. (2011). *La production normative de l'administration des Beaux-Arts durant l'entre-deux guerres. Vers une «administrativisation» des règles de droit*. In «Droit et société», 79, pp. 591-609.
- POULOT, D. (2007). *Le musée d'histoire en France entre traditions nationales et soucis identitaires*. In «Anais do Museu Paulista», 2, pp. 293-316.
- ROBICHON, F. (2000). *Les missions d'artistes aux armées en 1917*. In *Peindre la Grande Guerre, 1914-1918. Les cahiers d'études et de recherche du musée de l'Armée*, 1, pp. 55-80.
- VILTART, F. (2014). *Naissance d'un patrimoine: les projets de classement des ruines, vestiges et souvenirs de guerre (1915-1918)*. In «In Situ», 23. DOI: 10.4000/insitu.10990.

## Note

<sup>1</sup> Mediathèque de l'Architecture et du Patrimoine (MAP) 81/51 197/2 114, lettera del Ministro della Guerra al Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, 13 settembre 1915.

<sup>2</sup> MAP 80/3/36, *Projet de loi sur les vestiges et souvenirs de guerre*, 8 novembre 1920.

<sup>3</sup> MAP 80/3/36, *Note sur la conservation des champs de bataille et des vestiges de guerre*, s.d.

<sup>4</sup> MAP 80/3/37, *Rapport présenté par le Commandant Viel et M. André Ventre*, 1 luglio 1917 e 15 ottobre 1917.



## ***Art Nouveau restitué: il mezzo filmico come strumento di conservazione di un patrimonio a rischio***

*Art Nouveau restitué: the filmic means as conservation tool of an heritage at risk*

**FRANCESCA GIUSTI**

Università degli Studi di Firenze

### **Abstract**

*The intervention proposes to analyze the role of the filmography in the construction of Parisian Art Nouveau memory, which has suffered massive alterations and loss, especially during the '60s and '70s with the demolition of many buildings and metro entrances. It is particularly significant that Art Nouveau as "style" and "cinema", synonymous of a new art, converge into the Universal Exhibition in Paris in 1900, remembered especially for the spectacular temporary equipments, the glitz of electric lights, the metro entrances designed by Hector Guimard. A showcase of different techniques and innovations. Many shoots document the Expo attractions in a "extraordinary combination between the magic of urban space and the camera space", registering the perceptive dimension of contemporary visitors. In this sense it notices how the filmic meaning is the most suitable instrument to analyze Art Nouveau architecture, for the dynamic character of the sequence image that can follow the plastic continuity of shapes, interpreting fully their movements. In order to demonstrate this thesis there are a series of films that evoke Art Nouveau atmospheres through indirect "decor" solutions, starting from Les Bâisseurs (J. Epsstein, 1938), Maison de Paris (M. Gibaud 1971) Zazie dans le métro (L.Malle 1960), La ronde (R.Vadim, 1964), Sans merveille (M.Mitrani, 1964), La Métamorphose des cloportes (P. Granier-Deferre, 1965), filmed in Castel Henriette from Hector Guimard, to Cherie (Stephen Arthur Frears, 2009) in hotel Mezzara in the XVIème arrondissement.*

### **Parole chiave**

Art Nouveau, memoria, cinema, conservazione, spazio urbano

Art Nouveau, memory, cinema, conservation, urban space

### **Introduzione**

Che il cinema sia letto come "l'occhio" del proprio tempo lo dimostra una vasta storiografia che ne rivendica l'appartenenza al campo dell'estetica con l'appellativo di "quinta arte". La mutualità tra il cinema e le altre arti è aspetto sondato nei vari campi della letteratura, musica, architettura, arti figurative, aspetti che ricompongono il quadro di un fenomeno complesso. Se passiamo a indagare gli ambiti più specifici delle arti, colpisce lo scarso interesse verso il rapporto tra il cinema e l'Art Nouveau: entrambi riflettono la comune matrice epocale, l'essere appunto nel panorama del rinnovamento di strumenti e di linguaggi, il loro affacciarsi nel mondo globale delle grandi esposizioni di inizio Novecento, la fiducia nell'innovazione tecnologica, l'univoca tensione a interpretare il movimento, a trascrivere, con mezzi innovativi, la dinamica delle metamorfosi dei luoghi e della società. Da qui, anche le dimensioni commerciale e tecnica del prodotto sia dell'Art Nouveau, sia del cinema, di fronte alla "macchina" industriale che tende a fornire prodotti standardizzati.

## 1. Il cinema e l'Art Nouveau

È infatti nel pieno sviluppo dell'Art Nouveau che il cinema si afferma come industria dell'intrattenimento di massa, e allo stesso tempo solleva il dibattito sulla sua appartenenza o meno al mondo dell'arte. A sottolineare questi aspetti fin dall'esordio è Louis Delluc, uno dei primi teorici e operatori del cinema modernista che esprime entusiasmo verso il mezzo cinematografico, «un'arte straordinaria», perché racchiude in sé nuove possibili forme espressive. Consapevole di essere all'interno di un processo in continuo divenire che potrà ottimizzare le potenzialità poetiche offerte dalla sua fenomenologia, egli considera il cinema «la sola arte moderna forse, con solo già un suo posto a parte, e un giorno, una sua straordinaria gloria, visto che soltanto essa è nel medesimo tempo, figlia della meccanica e dell'ideale umano» [Casetti 2005, 34].

Con Delluc, il cinema entra pienamente nel contesto delle avanguardie che negli anni '20 vede il diretto coinvolgimento di architetti moderni, come Francis Jourdain nei film *Fièvre* del 1921 e, insieme a Robert Jules Garnier, in quello che per la critica cinematografica è il capolavoro del cinema muto, *La Femme de nulle part* (1922) girato tra Parigi e Genova e interpretato dalla moglie Ève Francis, la musa di Paul Claudel. L'apertura alle avanguardie, prosegue con l'archetipo di arte totale, che è *Les Mystères du Château de Dé* di Man Ray (1929), girato nella villa di Noailles di Mallet Stevans, fino a *Les bâtisseurs* (1938) di Jean Epstein un film-documento, simbolo del costruire, con un cast che annovera Auguste Perret e Le Corbusier.

Nella ricerca di un proprio registro linguistico che il cinema persegue al suo *incipit*, ci si interroga su possibili punti di contatto con l'Art Nouveau, un movimento che tende a ricreare la sostanza dinamica delle forme organiche della natura, ad afferrare il senso delle metamorfosi, a giocare sul potere evocativo della linea. Un legame diretto si coglie subito nella simbologia del féminin attraverso la gestualità fluida e sensuale di alcune protagoniste del mondo dello spettacolo. Lo dimostrano le performance di linee e di luci della danza di Loïe Fuller, le movenze di Cléo de Merode, la teatralità di Sarah Bernard, intorno alla quale ruota ogni branca artistica, dalla grafica di Mucha, alla fotografia di Nadar, ai gioielli di Lalique. È col cinema infine che la divina, incarna movenze emozionali e atmosfere Art Nouveau, nelle due versioni di *La Dame aux camelias* del 1911 e del 1912. Sul piano storiografico, il rapporto tra Art Nouveau e cinema, è stato solo recentemente affrontato da Alicia Cerezo e Lucy Fisher in uno studio comparato dei temi iconografici e delle potenzialità dello strumento filmico, focalizzandosi sulle affinità linguistiche di alcuni casi emblematici. Secondo Alicia Cerezo questa riflessione nasce con lo studio di materie apparentemente collegate tra loro, come la biologia e l'estetica, interessando quindi sia l'ambito scientifico sia quello artistico, studi questi che, come è noto, confluiscono nella comune genesi del movimento Art Nouveau [Cerezo 2014, 7]. In particolare l'attenzione sul féminin, tema centrale delle diverse manifestazioni artistiche, esprime «una vera e propria poetica costruita sul biomorfismo che si sviluppa nel comporsi e ricomporsi della materia» [Giusti 1990, 54]. È soprattutto il modo di guardare e di rappresentare la donna, «misteriosa y voluble», che viene analizzato nel primo film di Segundo de Chomón [Cerezo 2014, 21-22]. Come ha notato anche Lucy Fisher quest'opera trae una notevole influenza dal movimento Art Nouveau [Fisher 2013, 7]. Se in questo approccio critico il rapporto cinema-Art Nouveau è interpretato come atmosfera e concorso di molteplici elementi plastici e iconografici incluso il décor architettonico, di fatto l'architettura acquista la centralità del tema filmico, non solo come elemento di cornice

ambientale ma come processo visivo, solo a partire dagli anni '60 del secolo scorso, in concomitanza con la fortuna critica dell'Art Nouveau.

## 2. Il cinema nelle esposizioni universali

È particolarmente significativo che Art Nouveau come “stile” e cinema, sinonimo di arte nuova, convergano nell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, ricordata soprattutto per gli spettacolari apparati temporanei, lo sfarzo di luci elettriche, gli ingressi ai metro di Hector Guimard. L'Esposizione del 1900 è una vetrina delle diverse tecniche e innovazioni, e il cinematografo trova dunque il suo posto negli oggetti dell'esposizione [Aimone, Olmo 1993, 317]. Varie riprese documentano le attrazioni dell'Esposizione in una “straordinaria combinazione tra la magia dello spazio urbano e quello della cinepresa” [Costa 2011]. In tal senso si fa ancora notare come sia proprio il mezzo filmico lo strumento più idoneo ad analizzare un'architettura Art Nouveau, per il carattere dinamico dell'immagine sequenza che può seguire la continuità plastica delle forme interpretandone pienamente il movimento, coi cinéorama, che ricorrono al filmato per proiettare il visitatore nella dimensione illusionistica del viaggio. Il cinema ha un altrettanto giustificato posto all'Exposition des Arts décoratifs et Industriels Modernes del 1925 [Bertrand 2011].

La manifestazione verte principalmente sulle arti decorative lasciando il cinema in secondo piano, che pur rappresenta un ponte significativo tra arte e industria. È proprio per questo che secondo gli organizzatori è rappresentativo della nuova corrente di pensiero: «*et id a l subit une influence nouvelle, celle de la science. o mment les artistes demeureraient - ils trangers la pr sence latente, famili re, universelle de ce n o machinisme, v hicule des cha nges entre les hommes: paquebots, locomotives, avions, (...) visions du monde entier projet es grande vitesse sur l cran du cin m a*» [Léon, Nicolle, Magne 1925]. Se l'Esposizione del 1925 vede l'apertura del cinema alle avanguardie, riservando un posto privilegiato alla Photographie et Cinématographie nel primo piano del Grand Palais, è l'Exposition Coloniale Internationale di Parigi del 1931 a rivelare un interesse dello strumento filmico nel documentare le nuove tecnologie costruttive. È importante far notare come sia la sezione della metropolitana e delle ferrovie di Parigi a ricorrere al mezzo filmico per promuovere i lavori di costruzione, focalizzando l'attenzione sui cantieri e sulle innovazioni tecnologiche. L'importanza di questa sezione gestita dal gruppo dei trasporti è confermata dalla presenza nell'Esposizione di più apparecchi di proiezione. «La Compagnie du Chemin de fer métropolitain de Paris avait édifié un pavillon spécial à côté de la Cité des Informations (...) Un cinéma, très bien installé, fonctionnait chaque jour avec conférences sur les travaux de construction, les installations fixes, la signalisation; c'était le troisième cinéma du Groupe du Génie Civil» [Eyrolles 1931, 1060]. Altre proiezioni insistevano sugli aspetti innovativi del costruire, permettendo di «offrir aux visiteurs la projection de films techniques sur la métallurgie, les fabrications mécaniques, les ports maritimes, les grands travaux publics etc.» [Eyrolles 1931, 1060]. Analogamente la sezione della rete ferroviaria «qui avaient réalisé dans un vaste hall une exposition grandiose et du plus haut intérêt», celebrava il progresso raggiunto nella costruzione delle grandi infrastrutture. A monte, occorre quindi distinguere tra queste esperienze che attestano l'impiego dello strumento cinematografico al servizio del documento-propaganda come tecnologia coinvolta nel processo di conoscenza (e, più estesamente, di conservazione del patrimonio) e la filmografia evocativa di atmosfere che inquadrano e sostanziano la narrazione filmica.

### 3. Guimard au cinema

A dimostrazione di quanto già detto, circa il rapporto tra il cinema e lo sviluppo della storiografia dell'architettura Art Nouveau, bisogna arrivare agli anni '60, perché anche il cinema ne riscopra le architetture e le arti attraverso suggestive soluzioni di *decor* che rivelano al grande pubblico atmosfere di interni e spaccati urbani. Acquista pertanto un ruolo particolarmente significativo la filmografia nella costruzione della memoria del patrimonio di una città come Parigi, che nel dopoguerra subisce pesanti alterazioni e perdite, con la demolizione di molti edifici, anche d'autore, come gli ingressi ai metro e alcuni edifici di Hector Guimard [Giusti 2014]. Se l'interesse del cinema contribuisce alla divulgazione di un'estetica accattivante, rappresentativa del gusto borghese in un periodo di rielaborazione storiografica, non si arrestano tuttavia le perdite di questo patrimonio che conta tra l'altro la demolizione di edifici come l'Hôtel Nozal e Castel Henriette [Lyonnet, Sully-Jaulmes 2003]. Ed è proprio su questo edificio che vogliamo qui soffermarci, per mettere a fuoco il ruolo di memoria che può esercitare la cinematografia. Castel Henriette, costruito per Mme Hefty nel 1899 a Sevres (Hauts-de-Seine), abbandonato all'indomani della Seconda guerra mondiale, attira l'attenzione di svariati registi cinematografici e diventa set di film come *Sans merveille* (Mitrani, 1964), *La ronde* (Vadim, 1964), *La Métamorphose des cloportes* (Granier-Deferre, 1965), *What's new pussycat?* (Donner, 1965), *La puce à l'oreille* (Charon, 1968). Questi film contribuiscono alla riscoperta dell'Art Nouveau avviata negli anni '60 del Novecento con le pubblicazioni di Roger-Henri Guerrand, ma riescono solo a ritardare la sua distruzione, che tuttavia non si arresta, nonostante svariate campagne mediatiche organizzate con l'intento di salvarlo. André Malraux, il ministro che aveva salvato dalla distruzione la Ville Savoye di Le Corbusier, non riconosce l'interesse per questo edificio e fa iniziare i lavori di demolizione nel 1969, un anno prima dell'inaugurazione della prima mostra in Francia dedicata a Hector Guimard al Musée d'Arts Decoratifs. Una posizione, quella di Malraux, che riflette la *damnatio memoriae* dell'Art Nouveau a fronte invece della fortuna critica del movimento moderno, nonostante che non solo la storiografia ma la stessa opinione pubblica, stimolata dal cinema, allora il più popolare strumento di divulgazione, abbia identificato con Castel Henriette una testimonianza storica e architettonica da salvaguardare. Questi film rappresentano quindi l'unico mezzo per ricostruire la memoria dell'edificio, indagato non solo nei dettagli degli interni, nelle *nuances* delle vetrate e delle tappezzerie, ma soprattutto nella sua articolazione spaziale, nelle sfaccettate variazioni dei prospetti, trascritti nel molteplice delle inquadrature filmiche.

Un altro caso è *Zazie dans le métro* (Malle 1960), che si svolge principalmente intorno agli ingressi di Guimard della metropolitana attraverso inseguimenti bizzarri, dialoghi accelerati, musiche appena accennate. Il film di Malle gioca molto sulla velocità del racconto e cerca di ridurre l'utilizzo del montaggio, in modo da consentire varie letture possibili, da cui emerge il leitmotiv del segno architettonico e urbano. È questa l'unica occasione per poter conoscere la stazione del metro Bastille distrutta nel 1962, di cui rimangono scarse testimonianze, alcune cartoline d'epoca in bianco e nero oltre alle riprese filmiche.





*Fig. 1: Castel Henriette (distrutto nel 1969) nel film What's new Pussycat (1965). Veduta d'angolo.*  
(<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/ch010.jpg>).



*Fig. 2: Castel Henriette nel film What's new Pussycat (1965). Particolare del balcone al secondo piano*  
(<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/ch012.jpg>).

FRANCESCA GIUSTI



Fig. 3: Castel Henriette nel film *What's new Pussycat* (1965). Vista della studio al primo piano (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/ch015.jpg>).



Fig. 4: Vista della scala che collega il piano terra con il primo piano all'interno del Castel Henriette nel film *What's new Pussycat* (1965) (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/ch016.jpg>).





*Fig. 5: Castel Henriette nel film La Ronde (1969). Veduta d'angolo (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2015/05/g0013.png>).*



*Fig. 6: Castel Henriette nel film La Ronde (1969). Particolare di una vetrata interna (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2015/05/g0022.png>).*

FRANCESCA GIUSTI



Fig. 8: Stazione del Metro Bastille (distrutta nel 1962) nel film *Zazà dans le metro* (1960). (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2015/05/g0022.png>).



Fig. 8: Veduta dall'interno dell'ingresso della stazione del metro Bastille distrutta nel 1962 nel film *Zazà dans le metro* (1960) (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/zazie2.jpg>).



L'ultimo caso qui esaminato è *Cheri* (S.Frears, 2009), tratto dall'omonimo romanzo della scrittrice Colette e ambientato nel 1910, dove l'Hotel Mezzara è l'abitazione del personaggio principale, la cortigiana Léa de Lonval. La scena iniziale si apre con un'inquadratura della stanza da letto della protagonista, dove il letto in ghisa caratterizzato da linee sinuose ed elementi fitomorfi proviene dal repertorio di Guimard. Nelle inquadrature successive si vede una grande hall centrale, illuminata dall'alto da un lucernario policromo con un disegno Art Nouveau intorno al quale ruotano tutti i locali della casa. Al primo piano, lungo i quattro lati di questo spazio centrale, l'immagine sfiora nel controluce il ballatoio, col profilo grafico della ringhiera.

Per quanto riguarda l'esterno, molte inquadrature seguono l'andamento plastico della facciata su rue La Fontaine, modulando le sequenze sulla materia del laterizio chiaro e della pietra levigata, plasmata dal fascio delle linee che confluiscono verso la loggia e il timpano e sulla ragnatela di linee fitomorfe delle ringhiere. Qui, l'immagine sequenza segue la continuità plastica delle forme architettoniche, la compenetrazione interno-esterno, l'atmosfera dell'habitat Art Nouveau, confermando la comune matrice dinamica dell'architettura e della sua rappresentazione filmica.



Fig. 9: Particolare della facciata dell'Hotel Mezzarà su rue La Fontaine nel film *Cheri* (2009). ([http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara\\_cheri-01.jpg](http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara_cheri-01.jpg)).

FRANCESCA GIUSTI



Fig. 10: Particolare del ballatoio al primo piano e della scala dell'Hotel Mezzarà nel film Cheri (2009). ([http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara\\_cheri-02.jpg](http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara_cheri-02.jpg)).



Fig. 11: Particolare del letto in ferro battuto all'interno dell'Hotel Mezzarà nel film Cheri (2009). (<http://www.hguimard.fr/wp-content/uploads/2012/07/cheri002.jpg>).





Fig. 12: Vista della zona giorno al piano terra dell'Hotel Mezzarà nel film *Cheri* (2009). ([http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara\\_cheri-02.jpg](http://lecercleguimard.fr/HG/wp-content/uploads/2013/08/mezzara_cheri-02.jpg)).

## Conclusioni

I casi esaminati dimostrano come il mezzo filmico sia in sintonia coi contenuti evocativi della poetica Art Nouveau e quanto l'immaginario si sostanzi nella memoria. In tal senso il cinema si rivela non solo strumento di trasmissione di testimonianze perdute, come il metro Bastille o Castel Henriette dimostrano, bensì il luogo in cui si genera il ricordo, palinsesto di memoria e sogno, dello spazio e del suo vissuto. Il cinema aiuta quindi a ripescare la memoria di queste architetture, andando oltre la mera informazione documentaria per restituire piuttosto la capacità dell'Art Nouveau di stimolare l'immaginario collettivo, attraverso il sistema di *correspondences* simboliche e materiche. Se questo breve *excursus* vuol dimostrare come il recupero della dimensione collettiva della percezione garantisca la memoria dell'identità Art Nouveau, una più consapevole strategia di conservazione dell'architettura Art Nouveau (e non solo) può trovare nel cinema un potenziale, suggestivo e utile archivio della memoria da sviluppare sui vari registri della conoscenza e della valorizzazione del patrimonio del Novecento.

## Bibliografia

- AIMONE, L., OLMO, C. (1993). *Les Expositions Universelles: 1851-1900*. Paris-Berlin.
- ALONGE, G.; ALOVISIO, S.; BERTETTO, P. et alii (s.d.). *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*. Torino: UTET Università.
- ARECCO, S. (2012). *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodóvar*. Recco: Le Mani.
- BERTRAND, A. (2011). *e cinema dans les positions internationales et universelles parisiennes de 1900 à 1970, mémoire de recherche*. Lyon: Université de Lyon, ENSSIB.
- CASETTI, F. (2005). *L'occhio del Novecento*. Milano: Bompiani.
- CEREZO, A. (2014). *Biología, Arte y exotismo en el cine mudo de Segundo de Chomón*. In «Journal of Hispanic Modernism», 5, pp. 5-22.
- COSTA, A. (2011). *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani.

FRANCESCA GIUSTI

- EYROLLES, L. (1931). *Rapport par M. Eyrolles, Exposition Coloniale Internationale de Paris*. Ministère des Colonies, Groupe VI. Paris: Comité général des expositions.
- Fischer, L. (2013). *Invisible by Design: Reclaiming Art Nouveau for the Cinema*. In «Film History: An International Journal», 25(1), pp. 55-69.
- GIUSTI, F. (2014). *Hector Guimard en plein-air: per un museo dell'Art Nouveau in città*. In «ANANKE», 73, pp. 80-85.
- GIUSTI, M.A. (1990). *Lessico dell'Art Nouveau*. In «Rassegna», 41, pp. 48-57.
- L..., P.; NICOLLE, L.; MAGNE, H-M. (a cura di) (1928). *Ministère du commerce, de l'industrie et du travail, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris 1925. *Rapport général*, volume 1. Paris: Imprimerie Nationale.
- LYONNET, J-P.; SULLY-JAULMES (2003). *Guimard perdu. Histoire d'une méprise. Collection Architecture – Alternatives*. Paris: Gallimard L.
- Ministère du commerce, de l'industrie et du travail, Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes (1925). *Rapport général*, volume 1. Paris: Librairie Larousse.
- ORY, P. (1982). *Les Expositions Universelles de Paris panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*. Paris: Éditions Ramsay.
- Paris. Guide officiel*. Paris: Les Éditions Mayeux.

### Sitografia

- <http://www.lefilmguide.com> (consultato 12/5/2016)
- <http://www.lecercleguimard.fr> (consultato 16/5/2016)
- <http://www.hguimard.fr> (consultato 18/5/2016)



## *I luoghi dell'Antico: l'immagine dei fondaci napoletani tra scoperte archeologiche e testimonianze fotografiche*

*Places of the Antique: images of the Neapolitan fondacos - archaeological discoveries and evidence*

**MARIA LUCE AROLDO**

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

### **Abstract**

*The fondacos are evidence of an Arabian urban model diffused during the Middle Ages. Such buildings were characteristic of Mediterranean cities such as Naples. By the 19<sup>th</sup> century they were of great concern for their ongoing degradation, and then known as sites of archaeological discoveries during the post-unity 'Risanamento'. The Neapolitan fondacos have helped to contributed to the historical stratification of the city from ancient times to contemporary age. By studying documentary sources held in the Archivio Centrale dello Stato in Rome, pertaining to archaeological discoveries at the end of the 19<sup>th</sup> century, as well as photographic evidence from the Società Napoletana di Storia Patria, we can compare the image and transformation of the original structures with those still extant in Naples, and analyze the evolution of this unique building type in the urban context.*

### **Parole chiave**

Napoli, Fondaco, Risanamento, scoperte archeologiche, album fotografico

Naples, Fondaco, Risanamento, archaeological discoveries, photograph album

*E sta gente 'nzevata e strellazzera  
Cresce sempe e mo' so mille e trecento  
Nun è nu vico è na scarrafunera  
(S. Di Giacomo, 'O funneco)*

### **Introduzione**

Noti nell'immaginario del XIX secolo come icona del degrado urbano, ma anche oggetto di studio come luoghi di interessanti rinvenimenti archeologici scoperti durante gli anni del Risanamento, i fondaci napoletani hanno contribuito a definire la stratificazione storica della città sin dall'epoca antica fino a quella contemporanea. Queste vive testimonianze di un modello di matrice araba diffusi in epoca medievale sono spazi architettonici tipici di città mediterranee come Napoli; nel fitto dialogo tra fatto e racconto, questi luoghi sono divenuti spesso *loci*: da spazi architettonici a luogo dell'immaginario, repertorio iconico e fortemente identitario di uno dei mille volti della città, nella loro forte valenza sociale e antropologica, oltre che letteraria e artistica. Attraverso lo studio delle fonti documentarie custodite presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, che attestano le scoperte dell'antico alla fine dell'Ottocento, e le testimonianze fotografiche custodite presso la Società Napoletana di Storia Patria, che permettono di considerare l'immagine e le

trasformazioni delle strutture originarie con quelle ancora esistenti sul territorio cittadino, si tenterà di seguire l'evoluzione di questa singolare tipologia edilizia nel contesto di una realtà urbana ricca di stratificazione storica.

### **1. I 'luoghi dell'antico' e le scoperte archeologiche del XIX secolo**

Come è noto, le trasformazioni del paesaggio e della realtà urbana a Napoli sono strettamente connesse a una fitta rete di eventi e interventi urbanistici verificatisi nel corso della millenaria storia della città. Un momento di snodo e insieme di discontinuità storica è costituito dagli interventi di *Risanamento*, intrapresi negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo e definiti dallo storico e politico francese Marcellin Pellet «l'haussmanisation des bas quartiers» [Pellet 1894, 6], in un parallelismo con i *grands travaux* parigini e le coeve trasformazioni delle città italiane ed europee [Gravagnuolo 1991]. In quel contesto i fondaci, elementi che per la loro peculiarità sono stati e sono ancora oggi in grado di raccontare la trasformazione urbanistica, architettonica, sociale ed economica dell'intera città, rivestirono un ruolo primario e fondamentale.

Nati come magazzini per le merci e luoghi di temporanea residenza dei mercanti stranieri [Colletta 2006, 121-123], i fondaci persero progressivamente le loro iniziali caratteristiche e funzioni d'uso, per divenire «bolge d'inferno» [Turchi 1862, 81], spazi abitativi congestionati, bui, angusti, degradati, malsani, bisognosi di interventi igienici ed edilizi, come evidenziato da alcuni documenti che precedono di alcuni anni le relazioni delle Commissioni igieniche e di bonifica di epoca postunitaria e il progetto di Risanamento vero e proprio [Turchi 1862; Municipio di Napoli 1877; Giambarda 1890].

Questi documenti della prima metà del XIX secolo, inerenti ai lavori da farsi nei vari quartieri, attestano una condizione già molto precaria e la necessità di agire con interventi quali «lo spurgo del corso immondo nel piano del fondaco Verde a Rua Catalana»<sup>1</sup> nel 1838, o il «rifacimento del breccionato nella strada e vicoletto Fondaco Lungo»<sup>2</sup> nel 1824, o con lavori più complessi, come è riportato nella relazione relativa al fondaco degli Incurabili, inviata dall'Eletto all'Intendente della provincia il 30 Ottobre 1849:

Mi veggio inabilitato però di dare alcun provvedimento riguardo al vasto fondaco di proprietà della Real S. Casa degli Incurabili alla strada Porto abitato da circa trecento persone perché è così in pessimo stato il pavimento, è tanta l'immondezza, e sfabbricine che si vedono ammondicchiate nel fondaco stesso e nelle corrispondenti vinelle che riesce quasi impossibile l'entrata per le acque stagionali e per ridurre tutto ad un mediocre stato vi bisogna lo speso di più decine di ducati. quindi la prego uffiziare il Soprintendente del menzionato stabilimento perché faccia eseguire tutti gli urgenti accomodi al pavimento riducendolo praticabile, e faccia sgombrare tutte le immondezze e sfabbricine, facendo pure imbiancare il fondaco almeno ne' siti più schifosi<sup>3</sup>.

Assunto nell'immaginario collettivo un significato dispregiativo tra XVII e XVIII secolo, il termine *fondaco*, a Napoli fu usato non solo per le dogane e gli edifici di deposito e residenza dei mercanti stranieri [Di Mauro 2005, 313-333], ma anche per indicare alcuni cortili di abitazioni private e soprattutto un insieme di strette e tortose viuzze comunicanti tra di loro e senza uscita, vicoli ciechi simili a *bocche di lupo* [Nobile 1855, 8]. Avendo subito numerose alterazioni nel corso dei secoli, con sopraelevazioni e nuove costruzioni addossate a quelle più antiche, i fondaci, già nell'Ottocento fornivano un valido esempio della stratificazione storico-urbanistica di Napoli. Nonostante i numerosi lavori di risistemazione urbana intrapresi nel XIX secolo [Buccaro 1985; Rossi 1998], fu solo però

durante i lavori di bonifica e demolizione delle strutture fatiscenti, avvenuti durante il Risanamento, che la loro storia si intrecciò con quella delle più importanti scoperte archeologiche di epoca greco-romana e medievale. Si può dire che assunsero così una sorta di simbolico ruolo di *luoghi dell'antico*, raccontando una storia che, attraverso molteplici e differenti reperti, andava a ritroso nel tempo, ben oltre la loro origine medievale o moderna, ma che tuttavia, non riuscì a modificare l'immagine e la percezione negativa che si aveva di quei luoghi.

Numerosi furono infatti i reperti rinvenuti nei fondaci e soprattutto nelle zone ad essi limitrofe, ritenuti utili per la ricostruzione e lo studio della storia e della topografia napoletana, com'è dimostrato dai documenti del fondo Antichità e Belle Arti (1870-1890), custodito presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma<sup>4</sup> [Musacchio 1994, 177].

Le scoperte attestate, corrispondenti a epigrafi, sepolcreti e resti di edifici e strade di epoca romana, furono oggetto di grande attenzione da parte di illustri studiosi e della Commissione per la Conservazione dei Monumenti. Molto più delle relazioni a stampa [Colombo 1900; Colonna 1898], tali testimonianze, spesso caratterizzate da schizzi e rilievi dei reperti ritrovati, quasi sempre opera di Ferdinando Colonna, ma anche da disegni sciolti e pagine di giornale con articoli inerenti le scoperte più significative, costituiscono un mezzo fondamentale per ricostruire la storia e comunicare la memoria dei luoghi del paesaggio urbano ormai scomparso; permettono inoltre di comprendere il panorama relativo alle scoperte, il dibattito sul luogo e le modalità di conservazione, l'attenzione offerta dagli studiosi, i personaggi coinvolti, in sostanza dunque, le scelte e gli approcci conservativi operati secondo i criteri del tempo [Fiengo 1993].

Un esempio significativo è fornito dal carteggio relativo alle scoperte durante i lavori di demolizione del fondaco Marramarra in zona Pendino, effettuati già nel 1883 a seguito del *Progetto di bonifica dei fondaci* [Municipio di Napoli 1877, 15-17]:

Operandosi un cavo nel Fondaco Marramarra (Marramaldo) in Sezione Porto per lavori di bonifica, furono ritrovati alla profondità di circa metri 2 dalla parte della via Benvenuto Cellini allo Stabile n. 16 di proprietà dell'orefice Francesco Meo molti frammenti decorativi in marmo e frammenti di statue di epoca romana adoperati in costruzione nelle fondazioni al certo da moltissimi anni. Tutto porta a credere che siano avanzi di qualche tempio o [...] già esistenti in quei pressi. Questo ritrovamento fece nascere la speranza che altro avanzo di maggiore importanza potesse colà ritrovarsi; e difatti continuandosi con maggiore attenzione i lavori si trassero fuori varii altri frammenti tra cui una lunga cornice, e parecchi frammenti di statue e gruppi, de' quali sperasi potersene ricavare un disegno ricomponendoli; ed in ultimo il trovamento epigrafico greco qui segnato, con lettere alte cent. 19 nel primo rigo e 17 al secondo, lasciando vedere al posto delle lettere, i buchi, per sostegno delle lettere in [...]. Si cavò anche un grosso tufo con le lettere V N . Mentre degli studi che si faranno [...] parola chiarirà qualche punto dell'antica topografia della città, mi limito comunicare alla S. V. III. ma il presente cenno riservandomi dell'invio dei calchi e di maggiori particolari<sup>5</sup>.

Come si evince dalla lettera di Colonna a Giuseppe Fiorelli, il principale reperto marmoreo con iscrizione in lettere greche e gli altri frammenti riportati nella lettera del 31 dicembre<sup>6</sup>, furono identificati come parti forse di un tempio. Tuttavia, in seguito alle scoperte recenti effettuate in piazza Bovio e a un lavoro di indagine e confronto più dettagliato tra reperti antichi e moderni, si è ipotizzato che quei frammenti fossero parte di un arco trionfale dedicato a Domiziano [Cavalieri Manasse, von Hesberg 2010, 46].

MARIA LUCE AROLDI

L'importanza dei reperti trovati nel fondaco Marramarra, così come negli altri luoghi della città, quindi, non si esaurì nel XIX secolo, ma è forte ancora oggi, in virtù proprio del legame che è possibile evidenziare tra reperti ottocenteschi e quelli degli inizi del XXI secolo, ritrovati in occasione dei lavori per la linea 1 della metropolitana [De Caro, Giampaola, 2005, 49-64]. Non è un caso infatti che gli sconosciuti frammenti del fondaco Marramarra, conservati sin dalla loro scoperta nei depositi del Museo Nazionale, dove tuttora si trovano, insieme ai reperti recenti rinvenuti in piazza Bovio, abbiano costituito nel 2010 il nucleo principale di una mostra legata alla storia della città.

## **2. I Fondaci nella raccolta fotografica D'Amato**

A fronte di un cospicuo numero di fonti archivistiche, molto scarse sono invece le testimonianze iconografiche dei fondaci, nonostante l'ampio clamore suscitato e l'attenzione di cui furono oggetto, soprattutto in quanto luoghi di contagio durante la fase critica delle epidemie di colera nella seconda metà del XIX secolo.

Ad eccezione delle incisioni di Francesco Canedi su disegno di Giuseppe Cosenza della demolizione dei fondaci per l'«*Illustrazione italiana*» sul numero 38 del 1878 e le note incisioni di Francesco Paolo Aversano del fondaco Calderari e del fondaco Avolio alla Giudecca Grande che arricchiscono il volume *Napoli Antica*, curato nella parte testuale da Raffaele D'Ambra, alcune preziose testimonianze dell'immagine dei fondaci napoletani alla fine dell'Ottocento, sono presenti nell'album *Raccolta di fotografie di Napoli del 1800* di Gennaro D'Amato, conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria<sup>7</sup>. Della raccolta fanno parte anche gli originali fotografici cui si ispirò Aversano per le due già citate incisioni di *Napoli Antica*, edita in 60 fascicoli tra il 1889 e il 1893. Sulla base di ciò è possibile individuare un termine cronologico per le immagini dell'album D'Amato, che, pur non avendo autore e data precisa, devono essere state necessariamente realizzate intorno al 1889, poco prima che iniziassero le demolizioni del Risanamento.

Nell'album, le cui immagini raccontano la città, i suoi costumi, la vita quotidiana, i monumenti, ma anche e soprattutto i mutamenti, sono immortalate, attraverso il *medium fotografico*, le realtà urbane che erano in procinto di scomparire, il celebre *ventre di Napoli* composto da vicoli e fondaci.

Lo scopo di questa raccolta del 1930, curata dal giornalista, fotografo, illustratore e collezionista Gennaro D'Amato, va ricercata nell'introduzione dell'album:

Questa copia unica di una Raccolta di Fotografie della Napoli del 1800 la dedico agli studenti di storia della mia città nativa, da cui vissi sempre lontano! In essa raccolta vi sono fotografie rare a trovarsi, perché fatte agli albori dell'invenzione dell'arte fotografica, ed altre assolutamente personali, o ispirate dal sottoscritto al tempo del Risanamento di Napoli. Dovevano servire per documenti alle illustrazioni di un'opera su questo soggetto di cui la primizia era riservata alla "Illustrazione Italiana" (Fratelli Treves ed. Milano). Per le vicende della mia vita d'artista giornalista, l'opera non fu proseguita; ed ora perché dopo di me non vada perduta una documentazione fotografica degna di interesse, ho pensato di riunirla in questo Album e di offrirla alla Biblioteca Nazionale di Napoli, nella lusinga che a qualcuno possa giovare. Gennaro D'Amato<sup>8</sup>

L'intento iniziale era dunque quello di realizzare un'opera sul Risanamento, rimasta poi incompiuta, simile a *Napoli antica*, in cui le immagini della città raccolte dal D'Amato, corrispondente napoletano del periodico milanese l'«*Illustrazione Italiana*», dovevano appunto preservare la memoria dei luoghi a seguito dei mutamenti del paesaggio urbano.





Fig. 1: Fondaco Candelari tra il Pendino e Piazza Olmo. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.

Fig. 2: Fondaco volgarmente detto "Sott'e prete" nel vico Avolio alla Giudecca. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.

Autore e committente egli stesso di molte fotografie, recuperò parte della sua collezione acquistando, non solo le stereotipate e oleografiche cartoline vendute ai turisti, ma anche immagini presso gli studi fotografici di Sommer, Brogi e soprattutto Pasquale e Achille Esposito<sup>9</sup>, che fornirono buona parte del materiale [Bile 1992, 57].

Primo a capire il grande potenziale di questo vastissimo corpus fotografico fu Giancarlo Alisio, che utilizzò molte immagini per illustrare il suo studio sul Risanamento, e per primo evidenziò il legame che intercorreva tra queste fotografie e le cromolitografie di *Napoli Antica* [Alisio 1980, 54]. Nonostante la raccolta D'Amato sia piuttosto nota, le foto dei fondaci, sono invece molto poco conosciute, almeno ai giorni nostri, presumibilmente perché l'interesse per questi luoghi passata la fase del Risanamento iniziò ad affievolirsi.

Rispetto ai 109 fondaci ufficialmente censiti [Municipio di Napoli 1877] e ai 57 che dovevano demolirsi secondo il piano di Risanamento [Municipio di Napoli 1887, 59], il numero di foto presenti nell'album appare veramente molto esiguo, ma non è certo un caso che esse si riferiscano ad alcuni dei più infelicitamente noti esemplari del quartiere Porto e Pendino. L'identificazione di questi luoghi, che altrimenti sarebbe stata assai complessa, è stata invece possibile grazie alle didascalie autografe del D'Amato poste a corredo delle immagini che compongono l'album e fedelmente riproposte in questa sede.

Lo studio di queste foto fa emergere peculiarità, somiglianze, ma anche differenze notevoli tra le strutture rappresentate, in parte già riscontrabili planimetricamente sulla pianta del Comune di Napoli redatta da Federico Schiavoni tra il 1872 e il 1880 dove è possibile identificare un buon numero, sebbene non tutti, i fondaci cittadini.

Il fondaco Candelari (fig. 1), ad esempio, tra il Pendino e p.za Olmo, visibile sulla pianta della Parrocchia S. Maria della Scala del 1877 [Rossi 2012, 71], è leggibile sulla pianta Schiavoni come fondaco Candelaro. Mostra una corte quadrangolare, apparentemente non lastricata, su cui si affacciano edifici non intonacati e arcate che si ripetono su più piani, mentre alcune arcate del piano terra risultano parzialmente tompagnate e sostituite da porte in legno.

MARIA LUCE AROLDI



*Fig. 3: Fondaco Calderari a Rua Catalana. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.*

*Fig. 4: Fondaco Lungo a Rua Catalana. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.*

Al centro del cortile sono raffigurate alcune figure umane, probabilmente abitanti del fondaco, e cassette di legno che fanno sicuramente riferimento all'attività lavorativa che lì vi si svolgeva. L'architettura appare profondamente degradata e irregolare, segno di alterazioni e superfetazioni occorse con il passare dei secoli.

Il fondaco nel vico Avorio alla Giudecca (fig. 2), nel quartiere Pendino, costituiva insieme al fondaco Portoncino l'elemento caratteristico di un insieme di più vicoli dallo stesso nome, Avolio appunto, che formavano una sorta di quadrilatero. Chiamato volgarmente dal D'Amato *'Sott'e prete'*, come riportato nella didascalia, l'immagine lascia ben vedere una successione di archi o meglio di bassi androni che immettono in più corti. Differenza sostanziale con la cromolitografia di *Napoli antica* [D'Ambra 1889, tav. XCI] è l'assenza di persone. Particolarmente interessante è il nome popolare con cui il fondaco era noto, di cui non si conosce l'origine, ma che si potrebbe far risalire presumibilmente alla presenza di pietre di tufo a vista della struttura non intonacata e ai bassi androni che fungevano quasi da vere e proprie grotte di pietra. Probabilmente inoltre, come nel caso del fondaco Avorio, anche altri fondaci dovevano essere conosciuti con un doppio nome, spesso dovuto al cambio di toponomastica, ma anche a nomi diversi con cui il popolo era solito identificare determinati luoghi, cosa che certamente ha generato qualche difficoltà di identificazione. Anche l'origine dei nomi, spesso assai fantasiosi, è piuttosto incerta e poco individuabile. Tuttavia, tranne alcuni casi in cui l'origine del toponimo è assolutamente incomprensibile, per lo più i fondaci prendevano l'appellativo dalla vicina toponomastica oppure riportavano il nome delle famiglie che vi abitavano o vi avevano abitato, dai monasteri di cui erano pertinenza o dai mestieri che gli abitanti svolgevano al suo interno [Doria 1943].

Meno nitide rispetto alle altre, appaiono le foto del fondaco Lungo e del fondaco Calderari (fig. 3), la più nota e pubblicata tra queste immagini, di cui resta l'incisione del D'Ambra

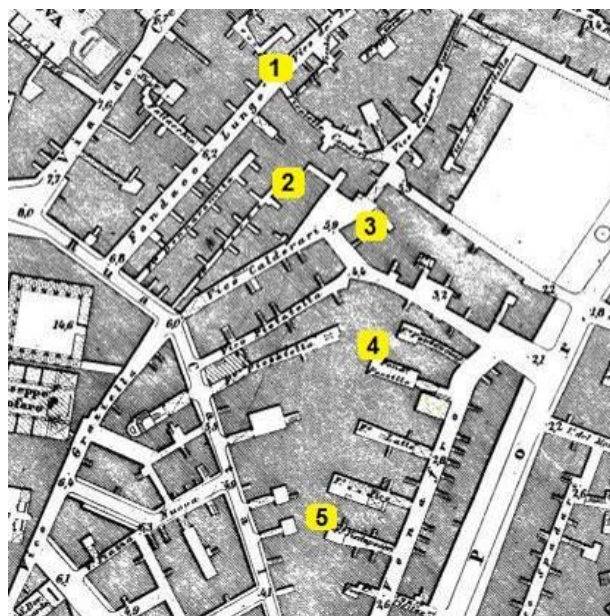


Fig. 5: Fondaco Verde a Rua Catalana, visto dal Fondaco Calderari. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.

Fig. 6: F. Schiavoni, Pianta del Comune di Napoli (1872-80), foglio 18, particolare del quartiere Porto.

[D'Ambra 1889, tav. V] però con l'indicazione di vico e non fondaco Calderari, così come riportato anche sulla pianta Schiavoni e da Alisio. Entrambi i luoghi, cui si accedeva dal lato destro di Rua Catalana nel quartiere Porto, appaiono come lunghissimi vicoli. Del fondaco o vico Calderari, sono completamente scomparsi gli edifici sulla sinistra, mentre sono ancora in piedi, sebbene profondamente trasformate le costruzioni sul lato destro oggi in via G. B. Basile [Alisio 1980, 161-162].

Nel vico Fondaco Lungo (fig. 4), è possibile registrare la presenza di due cortine di altissimi edifici alle spalle di una figura d'uomo di profilo al centro dell'immagine, quasi non più di un'ombra, che si confonde con le macerie di un edificio caduto o in fase già di demolizione.

Tra i due vicoli Calderari e Lungo, esisteva anche un terzo spazio, costituito dall'angusto fondaco Verde (fig. 5), cui si accedeva attraverso un basso cavalcavia da Rua Catalana. Secondo la didascalia che accompagna la foto, in questo caso riportata per permettere un confronto, l'immagine dovrebbe rappresentare sulla destra il fondaco Verde, indicato da una freccia verticale, posto lungo la Rua Catalana, indicata da una freccia orizzontale e visto dal fondaco Calderari; mentre invece la didascalia a supporto dell'immagine pubblicata in *Napoli e il Risanamento*, fa riferimento alla Rua Catalana e al vico Calderari presi dal vicolo della Graziella [Alisio 1980, 162]. Dall'indagine cartografica appare evidente che il fondaco Verde (fig. 6, n. 2), era parallelo al fondaco Lungo e al vico Calderari (fig. 6, nn. 1 e 3), non era quindi possibile vederlo dal fondaco Calderari, come riporta invece D'Amato. Ad avvalorare questa parziale inesattezza della didascalia vi è anche la descrizione dell'intervento di bonifica del fondaco Verde, che prevedeva l'apertura di una via di comunicazione, poi mai realizzata, tra strade parallele, che partendo dal Fondaco Lungo doveva intersecare il fondaco Verde, posto in posizione mediana e raggiungere poi il vico Calderari [Municipio di Napoli 1877, 37-38].



MARIA LUCE AROLDI



Fig. 7: Fondaco nel Vico S. Giacomo degli Italiani, già parallelo alla Strada di Porto. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.

Fig. 8: Ballatoio al 1° Piano dello stesso Fondaco. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.

Appare, dunque, molto più solida l'interpretazione data da Alisio, anche se non è chiaro perché abbia ignorato la presenza del fondaco Verde perfettamente visibile nella foto.

L'immagine risulta molto interessante non solo per lo studio dell'aspetto architettonico, in quanto sono ben visibili le cortine di altissimi edifici, ma molto di più invece dal punto di vista antropologico, perché la macchina fotografica, con occhio attento e indagatore, indugia sulle numerose attività umane all'interno di quel piccolo microcosmo che il fondaco costituiva, ben raccontate nel sonetto *'O funneco* [Di Giacomo 1886, 9-10]. Con Salvatore Di Giacomo si consacra la più celebre immagine letteraria di questi singolarissimi luoghi. In una ideale rete di testi, Di Giacomo traccia un quadro antropologico ed umano, prima con il celebre sonetto citato [Giammattei 2003, 92-94], eponimo di una raccolta poetica dedicata a Bartolomeo Capasso, e in seguito con due articoli, *I fondaci* e *Gli ultimi fondaci*, pubblicati con lo pseudonimo di *Salvador* sul Corriere di Napoli [Villani 2007, 499-553], rispettivamente il 30 novembre-1 dicembre e 14-15 dicembre 1893 e inerenti la demolizione dei fondaci Palazzotto e Pozzillo al Porto [Di Giacomo 1896, 67-74].

L'interesse di Di Giacomo per la rappresentazione della realtà, è testimoniata, del resto, anche dalla raccolta *Napoli illustrata* del 1900, in cui l'autore riuscì felicemente a esprimere alcuni peculiari aspetti e personaggi cittadini, non solo attraverso le parole, ma proprio attraverso l'efficace commistione tra verbo e immagine. È infatti noto il suo interesse per la fotografia, non a caso le sei cartoline che affiancano le poesie di *Napoli illustrata* e che ritraggono scene di vita popolare, furono scattate dallo stesso Di Giacomo [Giammattei 2015, 7].

Tornando all'album D'Amato, nelle due immagini del fondaco nel vico S. Giacomo (fig. 7), quello che colpisce a prima vista sono i panni stesi, *topos* consolidato nella rappresentazione delle zone popolari della città, all'interno di una corte quadrangolare, dove sullo sfondo si intravedono delle *fonnachere*, intente nelle loro occupazioni, mentre in primo piano è evidente la presenza di un lampione, segno che alcuni lavori di bonifica e risistemazione erano già stati effettuati e che le condizioni dei fondaci, come rilevato dalle relazioni e dai documenti dell'epoca non erano effettivamente tutte uguali.



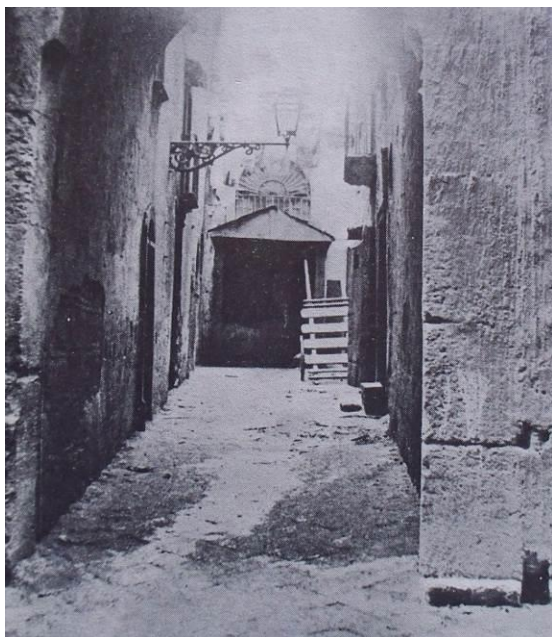


Fig. 9: *Fondaco Visitapoveri nel vico Venafrò a Porto, (Alisio 1980).*

Fig. 10: *Fondaco del Diavolo al Vico Calzettari a S. Pietro Martire. Foto Album D'Amato. Su concessione della Società Napoletana di Storia Patria, prot. 275/IV II 1, 30/05/2016.*

Anche l'architettura, nonostante le immagini siano piuttosto scure e rovinate, sembrerebbe almeno in apparenza più rifinita, regolare, meno sciatta e decadente, rispetto ad esempio a quella del fondaco Avorio o Candelari, inoltre è particolarmente interessante la rappresentazione del ballatoio del primo piano (Fig. 8), unico esempio dell'articolazione interna di un fondaco napoletano. Attraverso un confronto con la pianta Schiavoni (Fig. 6, n. 4), questo ambiente, di cui non è riportato il nome, dovrebbe essere verosimilmente il fondaco Pozzillo presso la chiesa di S. Giacomo degli Italiani [D'Ambra 1889, tav. LXVII] anche detto fondaco di Porto, come si vede in una planimetria del 1718<sup>10</sup> [Amirante 1995, 492].

Come è possibile notare dal dettaglio della Schiavoni, un buon numero di fondaci era concentrato nel vico Venafrò [Municipio di Napoli 1877, 41], tra cui il fondaco dell'Esca, del Fico, del Latte e Visitapoveri (fig. 9), che al suo interno ospitava una chiesetta, poi abbattuta insieme allo stesso fondaco, riscontrabile attraverso la topografia (fig. 6, n. 5) e visibile anche nell'angolo sinistro della foto [Alisio 1980, 142; Galasso et al. 1981, 402].

Problemi di identificazione sussistono invece per il fondaco del Diavolo al vico Calzettari (fig. 10), strada adiacente il complesso di S. Pietro Martire. Non riportato sulla pianta Schiavoni e nemmeno dai progetti di bonifica o dai censimenti ottocenteschi o di epoca precedente, il fondaco, che si presenta come uno strettissimo vicolo irregolare con alcuni archi sovrapposti di collegamento tra i due alti e ravvicinati edifici che vi si affacciano, doveva quasi certamente essere conosciuto con altro nome.

## Conclusioni

Tali testimonianze fotografiche restituiscono spazi urbani ormai scomparsi. Fonti ineludibili per l'osservazione e la conoscenza diretta della città ottocentesca, rivestono il ruolo di

MARIA LUCE AROLDO

*memoria storica*, risultando fondamentali per documentare la trasformazione del paesaggio urbano ai fini di un confronto tra passato e presente. Risultano utili, inoltre, per rilevare le caratteristiche dei fondaci napoletani e per tracciare, insieme alle testimonianze archivistiche, una storia della città, *dal particolare al generale*, partendo proprio dalle microstorie raccontate dai fondaci. La scomparsa di questi luoghi fu uno dei segni del passaggio dal XIX al XX secolo, tuttavia non tutti furono abbattuti, alcuni furono bonificati e ancora oggi ne esistono una trentina di esemplari nelle zone meno toccate dagli interventi del Risanamento. Pur rimanendo luoghi popolari, è certamente cambiata la loro percezione, nonostante ancora oggi entrando in alcuni fondaci si possa avvertire una sensazione di atmosfera sospesa, di tempo mai trascorso. Eppure, elementi recenti come il cancello di ingresso, l'anodizzato degli infissi e le auto parcheggiate, che si affiancano agli alti edifici e alle storiche arcate, mostrano una concreta trasformazione dei luoghi, almeno nella maggioranza dei casi. Dei fondaci ottocenteschi resta ormai soltanto il nome.

### **Bibliografia**

- ALISIO, G.C. (1980). *Napoli e il risanamento: recupero di una struttura urbana*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALISIO, G.C.; BUCCARO, A. (2000). *Napoli Millenovecento. Dai catasti del XIX secolo a oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.
- AMIRANTE, G. (1995). *L'edilizia di locazione nei borghi fuori le mura di Napoli*. In *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, a cura di SIMONCINI, G., II voll. Firenze: L.S. Olschki.
- AROLDO, M.L. (2016). *Fonti documentarie e letterarie sui lavori urbani di fine Ottocento a Napoli*. In *Cultura Innovazione e Ricerca: MITO\_UNISOB. Un progetto per la fruizione del patrimonio librario e iconografico di Ateneo*, a cura di ROSSI, P. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- BILE, U. (1992). *La Napoli antica di Raffaele D'Ambra e Gennaro D'Amato*. In Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, *Il ventre di Napoli: la città di Migliaro tra degrado e risanamento*, nella collezione Quaderni di Capodimonte, 9. Napoli: Electa Napoli.
- BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*. Napoli: Electa Napoli.
- CAVALIERI MANASSE, G., VON HESBERG, H. (2010). *Dalle decorazioni architettoniche ai monumenti romani*. In *Napoli la città e il mare: piazza Bovio tra Romani e Bizantini*, catalogo della mostra tenuta Napoli nel 2010. Napoli: Electa.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli, città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall'8 al 17 secolo*. Roma: Kappa.
- COLOMBO, A. (1900). *Relazione dei lavori compiuti dalla Commissione per la conservazione dei monumenti municipali di Napoli dal giugno 1874 fino a tutto l'anno 1898, letta nell'adunanza ordinaria del 22 Dicembre 1899*. Napoli: Giannini.
- COLONNA, F. (1898). *Scoperte di antichità in Napoli: dal 1876 a tutto il 1897: con notizie delle scoperte anteriori e ricordi storico-artistico-topografici*. Napoli: Giannini.
- D'AMBRA, R. (1889). *Napoli antica*. Napoli: Ed. proprietario Raffaele Cardone.
- DE CARO, S.; GIAMPOLA, D. (2004). *La metropolitana approda nel porto di Neapolis*. In *Civiltà del Mediterraneo*, nn. 4-5. Napoli: Guida.
- DELLA BADIA, S.; PUTIGNANO, A.; VILLANI, P., a cura di (2010). *Napoli, città d'autore, un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, opera diretta da Raffaele Giglio. Napoli: Cento autori letteratura.
- DI GIACOMO, S. (1886). *'O Funneco verde*. Napoli: L. Pierro.
- DI GIACOMO, S. (1896). *Celebrità napoletane*, con cinque illustrazioni. Trani: V. Vecchi.
- DI MAURO, L., a cura di (1992). *La pianta Schiavoni in 24 fogli: Napoli: erroneamente nota come pianta Giambarba*, nella collana Le Bussole, n. 7. Napoli: Elio De Rosa.

- DI MAURO, L. (2005). *Napoli capitale angioina: arsenali e fondaci*. In *Città di mare del Mediterraneo medievale: tipologie*, Atti del Convegno di Studi in memoria di Robert P. Bergman, Amalfi, 1-3 giugno 2001. Amalfi: Centro di cultura e storia amalfitana.
- DORIA, G. (1943). *Le strade di Napoli: saggio di toponomastica storica*. Napoli: R. Ricciardi.
- FIENGO, G., a cura di, (1993). *Tutela e restauro dei monumenti in Campania: 1860-1900*. Napoli: Electa.
- GALASSO, G., PICONE PETRUSA, M., DEL PESCO, D. (1981). *Immagine e città: Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra. Napoli: G. Macchiaroli.
- GIAMBARBA, A. (1890). *Progetto di risanamento della città di Napoli*. Napoli: Giannini.
- GIAMMATTEI, E. (2003). *Il Romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*. Napoli: Guida.
- GIAMMATTEI, E., a cura di, (2015). Salvatore Di Giacomo, *Napoli illustrata 1900*. Napoli: Guida editori.
- GRAVAGNUOLO, B. (1991). *La progettazione urbana in Europa (1750-1960). Storia e teorie*. Roma: Laterza.
- MUNICIPIO DI NAPOLI, (1877). *Progetto di bonifica dei fondaci della città di Napoli*. Napoli: Giannini.
- MUNICIPIO DI NAPOLI, (1887). *Proposte e documenti per la esecuzione del progetto di risanamento delle sezioni Porto, Pendino, Mercato, Vicaria*. Napoli: Giannini.
- MUSACCHIO, M. (1994). *L'archivio della Direzione generale delle antichità e belle arti, (1860-1890)*, II voll. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici.
- NOBILE, G. (1855). *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*. Napoli: Nobile, vol. I.
- PAVONE, M.A. (1994). *Napoli scomparsa nei dipinti di fine Ottocento*. Roma: Newton Compton.
- PELLET, M. (1894). *Naples contemporaine*. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle éditeurs.
- ROSSI, P. (1998). *Antonio e Pasquale Francesconi: architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli: Electa Napoli.
- ROSSI, P. (2012). *Cartografia e fonti diocesane per la storia di una città*. Napoli: Guida.
- RUSSO, G. (1960). *Il risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, con prefazione di Marcello Canino. Napoli: A cura della Società per il Risanamento di Napoli.
- TURCHI, M. (1862). *Sulla igiene pubblica della città di Napoli: osservazioni e proposte*. Napoli: Morano, ed.
- VILLANI, P. (2007). *Salvatore Di Giacomo e il Corriere di Napoli*. In *Salvatore Di Giacomo settant'anni dopo*, atti del Convegno di studi, 8-11 nov. 2005. Napoli: Liguori.
- WANDERLINGH, A., SALWA, U., a cura di, (2005). *Storia fotografica di Napoli: 1892-1921: la città prima e dopo il "Risanamento"*. Napoli: Intra moenia.

## Sitografia

[http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-d-amato\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-d-amato_(Dizionario-Biografico)) (consultato 25/05/2016)

<http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2933> (consultato 02/05/2016)

## Note

- <sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Intendenza di Napoli, III serie, Lavori pubblici, Quartiere Porto*, b. 2867, f. lo 13.
- <sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *cit.*, b. 2849, f. lo 11.
- <sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *cit.*, b. 2877, f. lo 14.
- <sup>4</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, I Versamento*, b. 38, ff. 65-66.
- <sup>5</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *cit.* b. 38, f. 65, lettera del 20 dicembre 1883.
- <sup>6</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, *cit.* b. 38, f. 65, lettera del 31 dicembre 1883.
- <sup>7</sup> Napoli, Società Napoletana Storia Patria, *Raccolta di fotografie di Napoli del 1800 di Gennaro D'Amato*, fogli 79-80-81-96.
- <sup>8</sup> Napoli, Società Napoletana Storia Patria, *cit.*, nota introduttiva.
- <sup>9</sup> Napoli, Archivio Parisio, *Fondo Pasquale e Achille Esposito*.
- <sup>10</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Monasteri soppressi, Platea del monastero della Sanità*, vol. 983, f. 72.





## *Procida nelle fonti iconografiche tra trasformazione e degrado del paesaggio storico*

### *Procida in iconographic sources: transformation and degradation of the historical landscape*

**CLAUDIA AVETA**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*The transformations and stratification of Procida (Campania) can be understood through a range of images, from the first views of the 17<sup>th</sup> century to historic and modern photography. In general, the iconography of the island of Procida emphasises the Terra Murata and Marina del Sancho Cattolico which fully match the urban context; both the orographic character of the site and also the building expansion and changes of the territory.*

*A 1690 painting by Nicola Russo is a significant source of information on the urban development of Procida: a canvas rich in detail, revealing the typical features of the landscape and architecture. The point of view for this island reproduction is repeated in subsequent prints and landscapes. Such documentation is essential in understanding the territorial metamorphosis, for purposes of preservation of Procida's historic landscape, and development of landscape planning for the protection of the valuable site.*

#### **Parole chiave**

Procida, fonti iconografiche, paesaggio storico

Procida, iconographic sources, historical landscape

#### **Introduzione**

Procida. L'isola più piccola, quella meno turisticamente attrezzata e frequentata delle tre isole della Baia (nei golfi di Napoli e di Pozzuoli), costituisce quasi un istmo naturale cui spetta visivamente il compito di unire la terraferma con Ischia, parte integrante di quella estesa e turbolenta area vulcanica definita Campi Flegrei.

L'idea di "collegamento", di "esser tramite", di "passaggio per", legata ai caratteri geomorfologici che la ricordano unita alla terraferma e, in particolare, a Monte di Procida, non sembra essere profondamente sentita dalla sua popolazione, tradizionalmente dedicata all'agricoltura ed all'attività marinara e di navigazione. Si percepisce quasi una sorta di isolamento che presenta diversi aspetti. Nonostante ciò, anche in quest'isola, sia pure in minore entità il paesaggio urbano – che resta sostanzialmente caratterizzato da un gusto architettonico che affonda le radici nell'architettura tardo-romanica e bizantina, di cui «Procida è rustica progenie» [Brandi 2006, 468] – è stato alterato dalla speculazione edilizia post-bellica. I manufatti edilizi, in molti casi, sono stati costruiti sul ciglio della costa alta e da alcuni decenni si assiste a crolli parziali o totali: si ricordano quelli sulle spiagge di Ciraccio e Ciracciello.

## 1. La lettura dell'isola attraverso l'iconografia

Per Procida è possibile cogliere trasformazioni e stratificazioni attraverso un repertorio di immagini, a partire dalle prime vedute, del XVII secolo, sino alle fotografie. Fino al Seicento, le cartografie di Procida erano sempre subordinate a quelle di Ischia e, in generale, a quelle dei Campi Flegrei [Delizia 1987, 15-87].

La prima rappresentazione che si ha dell'isola risale al 1586, ad opera di Mario Cartaro, dalla quale derivarono altre mappe come quella dell'Ortelio *Ischia quae olim Aenaria*, che offre una notevole ricchezza di informazioni e restituzioni attendibili di siti come la Terra Murata ed il paesaggio agricolo. Circa un secolo dopo, Cassiano de Silva elaborò una mappa che rompeva con le rappresentazioni precedenti offrendo una visione di Procida svincolata dal contesto dei Campi Flegrei ed Ischia e nella quale venivano ben evidenziati, oltre al contorno dell'isola più aderente alla realtà, il nucleo della Terra Murata, l'urbanizzazione del Sancio Cattolico e del "Canale", la strada di collegamento tra la Terra e la Marina. Nello stesso foglio si riscontra anche una *Veduta della Terra e Marina* dove vengono rappresentate, con buona affidabilità ed aderenza alla realtà, sia l'orografia del sito che l'espansione edilizia. È interessante notare che nella "Veduta" vengono riprodotti la cinta muraria della Terra ed il Palazzo d'Avalos, mentre nel Sancio Cattolico, l'imponente mole di Casa Catena e la chiesa di Santa Maria della Pietà [Parascandolo 1994, 22].

In generale, l'iconografia [Rossi 1994, 33-68] dell'isola pone in primo piano la Terra Murata e la Marina del Sancio Cattolico, uniche zone urbanizzate di Procida, essendo il resto del territorio destinato a suolo agricolo mentre le poche abitazioni isolate nell'area della Corricella non rientravano nelle gerarchie funzionali dell'isola.

Una significativa fonte di informazioni sulle trasformazioni e sulle stratificazioni urbane di Procida è costituita dal dipinto di Nicola Russo del 1690, *Apparizione di San Michele Arcangelo che mette in fuga i Barbari da Procida* [Il mito e l'immagine 1988, 204]: tela ricca di particolari nella quale è possibile cogliere i caratteri tipici del paesaggio e delle architetture procidane. Nella parte inferiore della tela è possibile cogliere il paesaggio urbano dell'isola nel suo insieme, mentre la parte superiore è occupata dalla figura del Santo nell'atto di liberare l'isola dalle incursioni barbaresche.

La veduta, ritraendo la costa settentrionale da Punta della Lingua a Punta Pioppeto, evidenzia il profilo orografico dell'isola e le aree urbanizzate della Terra Murata e del Sancio Cattolico con Casa Catena in posizione predominante rispetto agli altri edifici della Marina. È presente la chiesa di Santa Maria della Pietà, riconoscibile grazie alla cupola che emerge nello skyline definito dal costruito del Sancio Cattolico, con il molo adiacente, a dimostrazione di come la posizione del porto risentisse delle trasformazioni urbane dell'isola. Si nota nella parte inferiore del costone tufaceo di Punta della Lingua, un sentiero che mette in collegamento l'antico nucleo abitativo della Terra e la Marina di Sancio Cattolico. Sono, inoltre, presenti altre importanti fabbriche come il fortilizio isolato sulla collina retrostante Casa Catena, oggi l'attuale Palazzo Montefusco, il Casale Vascello sul sentiero tra la Terra e la Marina e la chiesa di San Leonardo situata a ridosso del borgo del Sancio Cattolico.

Tale punto di vista della riproduzione prospettica dell'isola trova conferme anche in successive incisioni e vedute, nonché nella planimetria del Guerra e del Fabris del 1776 dalla quale emerge l'intero sistema vulcanico dei Campi Flegrei e le diverse aree agricole degli entroterra puteolani e vesuviani. Dunque, le rappresentazioni settecentesche offrivano immagini dell'isola di grande veridicità, situazione che mutò nel secolo successivo.



*Fig. 1: N. Russo, L'apparizione di S. Michele Arcangelo (Barba, Di Liello, Rossi 1994).*



CLAUDIA AVETA



Fig. 2: A. Vianelli, *Veduta del Palazzo d'Avalos* (Barba, Di Liello, Rossi 1994).

Alla razionalità del secolo dei Lumi susseguì la riscoperta e l'esaltazione dell'ideale romantico che metteva al centro dell'attenzione il luogo come mezzo per suscitare sensazioni ed emozioni nell'osservatore. Le rappresentazioni artistiche riprodussero, dunque, i caratteri estrinseci e tutto ciò che potesse cogliere la sensibilità piuttosto che i particolari architettonici ed ambientali dell'isola.

Tra i maggiori esponenti di questa nuova tendenza pittorica si ricorda Giacinto Gigante [Fino 1996] che ebbe modo di raffigurare diversi scorci di Procida, soprattutto della Terra Murata, e Achille Vianelli di cui si ricorda la sua „Veduta del Palazzo d'Avalos”. Infine, molti artisti ritrassero scorci e panorami sulle *gouaches* ottocentesche, molto apprezzate dalla nobiltà dell'epoca. Il panorama procidano che veniva rappresentato era sostanzialmente sempre il medesimo: la Terra Murata, la Marina e il monte Epomeo di Ischia alle spalle.

L'importanza degli scorci raffigurati in questo periodo, ai fini delle trasformazioni avvenute, emerge in modo evidente dal confronto con l'attuale configurazione urbana dell'isola.

L'analisi iconografica dell'isola trova, altresì, un suo completamento nella pubblicazione di una serie di foto – in particolare sono da citare quelle degli archivi Brogi e Alinari – di notevole interesse documentario che costituiscono un riferimento della storia e del costume delle città italiane della seconda metà del XIX secolo.



Tutta la cartografia ottocentesca, relativa al Regno di Napoli, si avvale degli accurati studi di Rizzi-Zannoni il quale, nel 1794, pubblicò l'Atlante Geografico del Regno dove venivano rappresentati, con estremo rigore scientifico, i territori della corona borbonica.

Procida, nell'Atlante, viene ritratta con grande perizia: vengono evidenziati tutti i crateri dell'attività vulcanica flegrea, con i promontori di Solchiaro e Pizzaco, l'isolotto di Vivara e, soprattutto il nucleo abitativo. È, infatti, interessante notare che l'urbanizzazione riguardi non solo l'antico nucleo della Terra Murata, ma anche il Sancio Cattolico, il borgo della Corricella ed il lungo asse viario, di realizzazione borbonica, che correva da nord a sud collegando il Sancio Cattolico alla Chiaiolella.

Sul finire del XIX secolo e nei primissimi anni del Novecento si arriva alla definizione reale dei contorni di Procida: vengono riprodotti con fedeltà assoluta i luoghi dell'isola, i diversi crateri ed il grande incremento urbanistico che si ebbe dopo il 1910, grazie all'allacciamento dei servizi.

## 2. Alcuni caratteri di Procida

I diversi scorci visivi offrono, in quasi tutti i luoghi dell'isola, un paesaggio antropizzato ed un paesaggio naturale che si fondono, divenendo spesso un tutt'uno inscindibile. Da Punta Solchiaro – il promontorio più a sud dell'isola – la valenza paesaggistica è notevole, tanto da essere stata nel corso dei secoli uno dei luoghi privilegiati per la realizzazione di residenze destinate alla nobiltà locale.

Il punto di vista da Solchiaro abbraccia l'intero cratere di Pizzaco e sullo sfondo il Palazzo d'Avalos sulla Terra Murata; volgendo lo sguardo verso nord, poi, è palese il connubio costruito-natura. Si può notare, altresì, che in quest'area dall'aspetto pianeggiante, la vocazione agricola degli abitanti ha contribuito in modo discreto a cesellare il paesaggio naturale creando piccoli spazi verdi adibiti a coltivazioni tipiche della macchia mediterranea.

L'area sud-est dell'isola è quella che ha risentito in modo minore dell'azione dell'uomo. Qui infatti l'urbanizzazione è iniziata solo nel XVIII secolo con la costruzione del borgo della Chiaiolella e la realizzazione del porticciolo. Il territorio in questa zona è caratterizzato da un forte impatto naturalistico e archeologico. È infatti presente l'oasi protetta di Vivara, che ospita i ruderi degli antichi insediamenti micenei, l'osservatorio – un'antica casa colonica settecentesca – per la fauna dell'isola ed il promontorio di S. Margherita Vecchia dove sono presenti i resti dell'antico cenobio benedettino e la chiesa ricostruita.

A tal punto può essere opportuno citare Cesare Brandi che, descrivendo l'arrivo a Procida negli anni Settanta, scrisse: «Procida è tutta all'arrivo che si fa a Marina grande, venendo da Napoli o Pozzuoli, e che lascia senza fiato. Un allineamento di case alte, di tutti i colori, strette come una barricata, con tante arcate chiuse a mezzo, come strizzassero un occhio. E sopra un verde intenso prepotente, quasi selvaggio, tanta è la forza dei tralci: viti e limoni. Questa prima immagine di Procida si estende a tutta l'isola che è piccola, ma tutta diramata in tentacoli, come i polipi che ancora abbondano nei suoi mari» [Brandi 1998, 80-81]. Anche Roberto Pane diede la sua testimonianza riguardo al paesaggio urbano descrivendone i suggestivi caratteri: «chi ha visto la costa procidana, anche passandovi solo davanti in battello, non può dimenticare quelle singolarissime case di pescatori, formanti una parete continua lungo il mare e dipinte a strisce verticali di colore giallo, rosa, azzurro o semplicemente bianco» [Pane 1928, 543]. Non mancano neppure esponenti del mondo letterario come Elsa Morante che nel suo *L'isola di Arturo* descrive una Procida dal

carattere primordiale, rassicurante, naturale, non senza soffermarsi sulle peculiarità delle architetture: «intorno al porto, le vie sono tutti vicoli senza sole, fra case rustiche, e antiche di secoli, che appaiono severe e tristi, sebbene tinte dei bei colori di conchiglia, rosa o cinereo» [Morante 1957, 12].

Esiste sull'isola un'attenzione costante nei confronti delle preesistenze e una straordinaria relazione del tessuto edificato con tutte le aree libere marginali. Si riconosce infatti a ai procidani il profondo rispetto delle caratteristiche morfologiche, dei caratteri orografici, dei fattori climatici, degli stessi luoghi produttivi presenti, in particolare per quelli destinati all'agricoltura quasi ovunque frazionata e alla pesca lungo gli approdi. Avviene, come conseguenza di queste relazioni, la costituzione di una dialettica interdipendenza tra territorio e singola soluzione edilizia. Tutto ciò determina, con la ripetizione delle tecniche esecutive, con la definizione di una sintassi comune e dei conseguenti valori compositivi tali da conferire una totale coerenza organica dei nuclei edificati.

Procida, così come si presenta oggi, connotata dalle sue «architetture senza architetti» [Pane 1928] e dal carattere spontaneo, e nelle sue bellissime vedute panoramiche, risente prevalente delle dominazioni cinquecentesche e seicentesche. È durante la dominazione dei d'Avalos che si ebbero i cambiamenti più sostanziali sul territorio isolano che poi proseguirono durante il regno dei Borbone: gli interventi edilizi furono in prevalenza a scala urbana, anche se vennero ugualmente realizzate alcune opere singole di grande pregio architettonico.

Il borgo marinaro della Corricella, abitato ancora oggi quasi esclusivamente da pescatori, è contraddistinto dal particolare impaginato architettonico che prevede, oltre al tradizionale uso dei colori pastello per gli intonaci di facciata, anche una distribuzione abitativa fatta di volumi regolari sovrapposti in modo apparentemente caotico: due episodi architettonici di grande rilievo arricchiscono la composizione, la chiesa della Madonna delle Grazie ed il Palazzo de Jorio.

Di impostazione diversa, seppur con molte analogie, è la Marina del Sancio Cattolico, che rappresenta il punto di arrivo a Procida [Rossi 1994, 147]. La cortina edilizia colpisce per l'aspetto estremamente compatto e lineare dalla quale emergono l'imponente mole di Casa Catena e la Chiesa di Santa Maria della Pietà.

Salendo per il "Canale" si trova la chiesa di S. Leonardo e continuando si giunge all'altura sulla quale sorge il nucleo di quella che un tempo veniva chiamata Terra Casata. I motivi che spinsero la popolazione ad arroccarsi sulla "Terra" furono di carattere prettamente difensivo, a causa delle scorrerie saracene che si ebbero a seguito della caduta dell'impero romano. La svolta urbanistica si ebbe solo nel XVI secolo quando il feudo di Procida venne affidato ad Innico d'Avalos, che apportò cambiamenti sostanziali nell'assetto urbano della Terra con la realizzazione del Palazzo d'Avalos, sua dimora, e la ristrutturazione della chiesa di S. Michele. La realizzazione di altre opere come il Palazzo de Jorio, la piazza d'armi ed i fossati difensivi diedero una nuova configurazione urbanistica all'area [Di Liello 1994, 155].

L'architettura procidana, con i suoi segni distintivi come il "véfio", le ripide scale a collo d'oca e gli inconfondibili colori pastello degli intonaci, è presente in altri spezzoni urbani meno conosciuti come i "casali": piccoli borghi fortificati abitati dai contadini con piccole strade d'accesso che si aprivano improvvisamente su uno spazio interno, circondato da

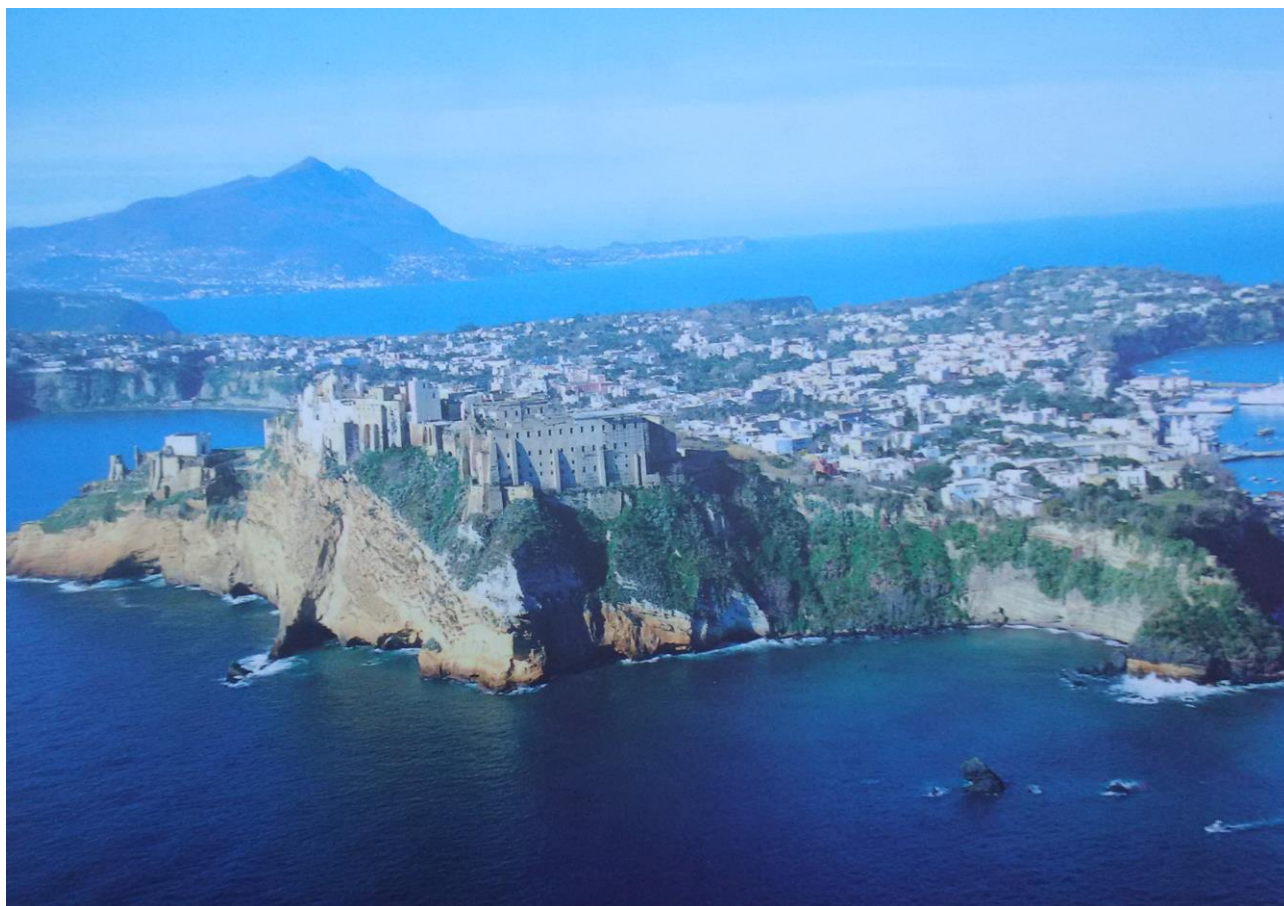


Fig. 3: Procida veduta aerea (Cosenza e Jodice 2007).

abitazioni, ognuna di un colore ben preciso: ne sono oggi esempi il Casale Vascello, il Casaliello ed il Casale di Santa Maria delle Grazie [Rossi 1994, 163].

Ancora, addentrandosi nell'entroterra è possibile cogliere alcune architetture di grande pregio quasi isolate nella campagna circostante: le "caccette", piccole ville sparse nel paesaggio procidano realizzate durante il periodo borbonico come punto di ristoro per il re ed il suo seguito [Di Liello 1994, 126]. In particolare, le caccette di Solchiaro, o quelle alle Centane e a Pizzaco, dopo aver perso la loro funzione originaria, sono state restaurate e destinate ad abitazioni private o a strutture alberghiere.

### 3. L'apporto dell'iconografia alle esigenze di un moderno piano paesistico

Lo studio dei processi di trasformazione del territorio avviene mediante il confronto continuo tra fonti materiali (manufatti, aree, infrastrutture) e fonti documentarie (narrative, grafiche). Nelle ricerche finalizzate ad iniziative operative (piani, progetti, indirizzi) vengono preliminarmente calibrate l'intensità della ricerca storica, la sua articolazione, le sue finalità specifiche. Senza trascurare il rigore dei metodi e degli strumenti propri delle discipline storiche, è necessario effettuare una selezione critica delle fonti da analizzare e approfondire nel confronto con il territorio.

CLAUDIA AVETA

Tutelata da un vincolo paesistico fin dal 1956, l'isola fu poi dotata, nel 1971, di un Piano Territoriale Paesistico che, contraddetto dal successivo Piano regolatore redatto nel 1977, non riuscì a frenare un'urbanizzazione irrispettosa delle valenze dell'architettura e dell'ambiente del luogo. Nelle contraddizioni della pianificazione, iniziava ad emergere un'edilizia anonima, priva di qualità, stigmatizzata, fin dagli anni Settanta del Novecento, da Cesare Brandi che criticava anche la realizzazione di via Libertà del 1957 e, più in generale, il nascente abusivismo edilizio.

Il Piano paesistico partiva dalla considerazione che l'isola fosse espressione di un forte valore di preesistenza urbana e territoriale ancora in forma di ambiente omogeneo, la cui salvaguardia richiedeva anche una forte attenzione al disagio sociale che la popolazione si trovava a vivere. Il Piano si pose come strumento atto a frenare l'inizio di un processo di espansione edilizia incontrollata ma, al momento della sua attuazione, si è scontrato con la normativa del PRG del 1977. Quest'ultimo, pur mantenendo invariate le zone costiere di rispetto ambientale, è informato da un indirizzo generale che non è quello di salvaguardare la valenza paesistica dell'isola nell'equilibrio delle destinazioni d'uso del suolo, ma quello di una semplice pianificazione urbanistica del sito.

Partendo dalla consapevolezza della necessità di una strategia di salvaguardia attiva per il territorio procidano – resa più urgente sia dall'anacronismo dell'attuale piano paesistico in vigore, che dalle carenze degli strumenti urbanistici vigenti – sembra utile proporre una serie di considerazioni per la redazione di un nuovo piano paesaggistico per l'isola. Tale piano dovrebbe porsi come obiettivo il mantenimento di tutti i valori, i caratteri e le qualità estetiche che costituiscono un riconosciuto patrimonio di cultura e di memoria collettiva al fine di assicurarne la loro conservazione attiva.

Inoltre, dovrà tenere in conto le caratteristiche evolutive del territorio e tradursi, oltre che in interventi di tutela assolutamente imprescindibili, in opere di recupero, di valorizzazione e di incentivazione ad attività sociali, economiche, turistiche, in assoluta sinergia tra loro e coerenti con le valenze del sito, che in tal modo potranno essere salvaguardate quali risorse "attive" dell'isola.

La forza rappresentativa delle immagini iconografiche – pur con l'avvenuta parziale alterazione dei luoghi – documentano i caratteri dell'architettura e dei paesaggi rurali e costieri sviluppatasi nel tempo in un'isola tanto particolare. Tali immagini hanno la capacità di connotare valori e significati propri di una dimensione geografica più ampia nella quale l'uomo ha operato nella storia senza squilibri e a propria dimensione secondo le necessità del momento. Le immagini hanno una sua ampia autonomia culturale e compositiva, oltre il proprio ruolo di lettura diretta: in particolare quelle iconografiche di Procida presentano una ricognizione sistematica delle emergenze architettoniche e naturali dell'isola. Questa possiede – come è stato osservato – esempi di architettura «più puri e numerosi» [Brandi 2006, 468] dello stile mediterraneo.

Diviene, dunque, utile considerare un nuovo modo di intervenire su Procida, recuperando del preesistente non tanto la forma, la tipologia o l'ambiente urbano quanto la parte espressiva e moderna dei contenuti delle architetture, a partire dai valori del clima, dello spazio, dei materiali da adoperare, in coerenza con la cultura contemporanea.

A tal punto è opportuno citare come Cesare Brandi descrisse l'arrivo a Procida negli anni Settanta:

Procida è tutta all'arrivo che si fa a Marina grande, venendo da Napoli o Pozzuoli, e che lascia senza fiato. Perché da lontano, tanto è schiacciata l'isola quasi non si vede, o sembra la predella



di quel grande altare che è Ischia. (...) Per questo la sorpresa si ha tutta insieme. Ed ecco la sorpresa. Un allineamento di case di tutti i colori, strette come una barricata, con tante arcate chiuse a mezzo, come strizzassero un occhio. E sopra un verde intenso, prepotente, quasi selvaggio, tanta è la forza dei getti e dei tralci: viti e limoni. Vi posso assicurare che Procida è tutta qui, e nell'interno, e fino all'altro capo del paese la Chiaiolella, ripete lo stesso spettacolo [Brandi 2006, 467].

Lo studioso senese ha sostenuto, ancora, che è impossibile stancarsi di Procida «perché, almeno fino a qualche anno fa, niente era più autentico della palazzata senza palazzi, della barricata di case che sembra sbarrare l'ingresso a chi sbarca, al forestiero» [Brandi 2006, 467-468]. Ancora

resiste la vecchia Procida all'interno del paese, lungo la salita della Terra murata, con case bellissime dai colori rosati, acquei, paglierini (...) Procida è come un polpo, avanza i suoi tentacoli, e sono i verdi promontori di Pizzago, di Solchiaro, e dall'altro lato, verso Ischia, di punta Serra, del Cottimo (...) Un paese formicolante, una termite era, eppure così umano, così umile e splendente, nella notte, coi suoi colori leggeri e stinti» [Brandi 2006, 470].

Procida, quindi, già dalla metà del secolo scorso, si ritagliava un ruolo al di fuori delle tratte turistiche convenzionali, un ruolo di oasi che ancora la caratterizza rispetto agli altri siti dei Campi flegrei.

## Conclusioni

Ai fini di una gestione delle criticità e di una valorizzazione delle risorse procidane potremmo individuare i caratteri di una serie di interventi basati sull'integrazione dell'analisi critica del sito con il fabbisogno e le istanze della comunità locale. Tale metodologia si fonda sul concetto di conservazione integrata, richiamato dalla Dichiarazione di Amsterdam del 1975, intesa come «il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate» [Art. 7 Dichiarazione di Amsterdam (1975)]. Il legame tra la conservazione e la pianificazione costituisce la *conditio sine qua non* del processo conservativo e di valorizzazione del paesaggio storico urbano.

Tra le isole dell'arcipelago napoletano, Procida è da tempo diventata un polo di attrazione per eventi e turismo, in particolare quello velico, perciò è auspicabile individuare interventi che, a diversa scala, possano interessare il tessuto dell'isola, diviso in ambiti aventi caratteristiche omogenee. La zona della Terra Murata, oltre a rivestire un ruolo fondamentale dal punto di vista storico e architettonico, è altimetricamente il punto più alto dell'isola e la sua valenza panoramica è indubbia: tale area oggi è per lo più tagliata fuori dalla vita dell'isola essendo popolata solo dai residenti e quindi quasi priva di attività economiche e sociali. Un obiettivo potrebbe essere quello di far rivivere l'area promuovendo politiche mirate alla fruizione della zona in tutti i periodi dell'anno. La Corricella è uno dei luoghi dell'isola che ha meno risentito di modifiche della sua maglia urbana e della propria vocazione marinara.

La Marina del Sancio Cattolico rappresenta il punto di arrivo sull'isola ed ha caratteri architettonici simili alla Corricella: il caratteristico fronte edilizio si mostra compatto e quasi senza soluzione di continuità. L'area nord-ovest di Procida (Cottimo e Pozzovecchio) è

CLAUDIA AVETA

stata da sempre teatro di insediamenti agricoli e dedita allo sviluppo di attività legate al mondo rurale ed alle coltivazioni di specie tipiche della macchia mediterranea.

Nell'area sud-est è forte l'offerta turistica grazie alla possibilità di usufruire della spiaggia dell'Olmo, una delle mete più frequentate nei periodi estivi. I valori paesaggistici, le emozioni, le atmosfere che emergono dalla contemplazione del paesaggio procidano da punti di vista privilegiati come Solchiaro e Pizzaco, sono elementi da salvaguardare in fase di pianificazione, anche per incentivare un'offerta turistica di qualità.

L'area di Vivara ha peculiarità sensibilmente diverse: infatti, fin dall'antichità è stata destinata a riserva di caccia ed attività legate all'agricoltura. L'isolotto è caratterizzato dalla vegetazione spontanea che lo ricopre quasi interamente e la totale assenza – se si eccettua una piccola casa colonica ed il fortino napoleonico – di costruzioni e dal 2002 è riserva naturale.

La programmazione di eventi legati alle tradizioni locali, ancora molto forti, potrebbe aprire a nuove opportunità dal punto di vista economico, abbinando all'offerta turistica tradizionale attività culturali che mirino alla conoscenza delle peculiarità architettoniche e naturalistiche, ma anche a tutti i valori immateriali tipici di questa isola [Brandi 1998, 82].

## Bibliografia

- BARBA M., DI LIELLO S., ROSSI P. (1994). *Storia di Procida. Territorio, spazi urbani, tipologia edilizia*. Napoli: Electa Napoli.
- BRANDI, C. (1954). *Un'isola in pericolo*. In «Cronache», a. I, n. 25.
- BRANDI, C. (1998). *Così andai al Sud*. Napoli: Alfredo Guida Editore.
- BRANDI, C. (2006). *Terre d'Italia*. Milano: Bompiani Editore.
- BRANDI, C. (2007). *Procida, un amore a prima vista*, a cura di V. RUBIU. Roma: Edizioni della Cometa.
- COSENZA, G., JODICE, M. (2007). *Procida un'architettura del Mediterraneo*. Napoli: Clean.
- DELIZIA, I. (1987). *Ischia. L'identità negata*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE SETA, C.; BUCCARO, A., a cura di (2006). *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*. Napoli: Electa Napoli.
- DE SETA, C.; BUCCARO, A., a cura di (2009). *I centri storici della provincia di Napoli. Struttura, forma, identità urbana*, a cura di C. DE SETA e A. BUCCARO. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DI STEFANO, R., AVETA, A., ASCIONE, P. (1994). *La Baia di Napoli. Tutela internazionale dei beni culturali e naturali*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- FINO, L. (1996). *Capri, Ischia e Procida: memorie e immagini di tre secoli: disegni, acquerelli e stampa di vedute e costumi*, Napoli: Grimaldi.
- Il mito e l'immagine, Capri, Ischia e Procida nella pittura dal '600 ai primi anni del '900* (1988). Torino: Nuova ERI.
- MORANTE, E. (1957). *L'isola di Arturo*. Torino: Einaudi.
- PANE, R. (1928). *Tipi di architettura rustica in Napoli e nei Campi Flegrei*. In «Architettura e Arti decorative», VII, pp. 529-543.

## ***Un inedito paesaggio storico-culturale: le edicole votive tra tradizione, reinvenzione e rifunzionalizzazione territoriale***

*An unusual historical and cultural landscape: the little shrines among tradition, reinvention and territorial refunctionalization*

**DOMENICA BORRIELLO**

Seconda Università degli Studi di Napoli

### **Abstract**

*An aspect connoting the city of Naples and its province is made, in terms of material and immaterial culture bound with landscape, by little ceramic shrines in the area. With their figurative evidence ranging from the seventeenth and twentieth century, they allow you to define paths connected to the socio-cultural area changing over time and take on a singular value for documentation and communication to the City and the entire province. The potentials for enjoyment, communication and dissemination of this heritage are numerous: from those of territorial communication to those of museum communication and eyes, changing over time. The processes of new functions that can be connected to the territorial heritage, with the new popularizing multimedial proposals able to reconcile tradition with the changing needs and socio-cultural communication are also of interest.*

### **Parole chiave**

Edicola votiva; ceramica; paesaggio; comunicare; multimedialità  
Little shrine; ceramic; landscape; communicate; multimedia

### **Introduzione**

Le edicole votive dedicate ad uno o più personaggi sacri sono diffusamente presenti nei quartieri di Napoli e della sua provincia: nelle vie, nei vicoli, alla confluenza di due o più strade, nelle corti, negli androni, sui portoni, sui balconi, sui pianerottoli delle abitazioni private e condominiali. In passato, le edicole sono state strategicamente collocate sul territorio secondo modalità visive e comunicative volte alla estensione degli sguardi, da quelli dei committenti a quelli dei passanti o di occasionali fruitori delle strutture pubbliche e private che tuttora le ospitano. Le edicole, infatti, sorgono solitamente per un'iniziativa privata, per un uso extraliturgico, come espressione di privatizzazione del culto, di appropriazione domestica di un protettorato su un singolo, su un nucleo familiare o sulla comunità di una corte, di un vicolo o di un quartiere, ma sono sempre destinate anche ad una fruizione pubblica. Le architetture che inglobano le raffigurazioni sacre con i personaggi della devozione locale sono estremamente varie per la tipologia e per l'uso delle diverse materie prime utilizzate dal XVII secolo in poi, epoca cui risalgono le più antiche testimonianze di edicole presenti ancora sul territorio di Napoli e provincia. La varietà della materia prima che custodisce le raffigurazioni è tale da comprendere il piperno, la pietra arenaria, il marmo, lo stucco, il gesso, il cemento, l'alluminio, il ferro e il vetro [Manzo 2007].

Le edicole sono patrimoni culturali preziosi, che rivelano aspetti della cultura materiale e immateriale fortemente legati al territorio geo-culturale mutevole nel tempo: alla sua storia

socio-religiosa, agli aspetti della socialità, alla devozione individuale e collettiva ma anche alle mutevoli esigenze dei committenti, alle loro aspettative, ai loro gusti, alle specifiche professionalità locali coinvolte nella realizzazione delle diverse iconografie sacre o delle strutture che le ospitano, le proteggono e le impreziosiscono sul piano iconografico e attrattivo.

In questo contributo ci si sofferma su una tipologia specifica di edicola devozionale, quella che presenta figurazioni sacre realizzate su maiolica: la Vergine o i santi sono dipinti su una o più piastrelle, le *riggiole*, per lo più pari a venti centimetri per lato. Racchiuse solitamente in strutture a nicchia, a tabernacolo, a cappella o semplicemente da cornici a parete, queste raffigurazioni sono ampiamente presenti nella provincia di Napoli, sia nella sua fascia interna (l'area a Nord di Napoli e quella del Parco Nazionale del Vesuvio) che in quella costiera, in particolare, nelle isole di Ischia, di Procida e nella penisola sorrentina, soprattutto nei comuni di Meta e Piano di Sorrento, di Sant'Agnello. Nella città di Napoli, al contrario, i pannelli ceramici sono attualmente poco presenti, pur vantando la città una tradizione lavorativa, quella delle *riggiole* pavimentali e non, affermatasi già nel Seicento e ancor più nel XIX secolo con l'esportazione, via mare, di grossi quantitativi di merce nel Sud d'Italia [Solima 2002]. La maggioranza delle edicole votive riprodotte fotograficamente in anni di rilevazioni sul territorio, da noi coordinate o svolte direttamente, non reca la firma degli esecutori; talvolta solo quella del committente e una data di realizzazione. Un "occhio" attento ed esperto può tuttavia essere in grado di ipotizzare l'attribuzione di edicole ceramiche di specifiche epoche ad una famiglia di ceramisti, per la ricorrenza dei colori, per lo stile e per le scelte decorative. Mutevoli nel tempo e nelle diverse aree della vasta provincia di Napoli, sono anche le modalità compositive tematiche e stilistiche che rispondono alle esigenze e ai gusti delle committenze diversificate nel tempo.

L'esposizione dei pannelli ceramici in strada come espressione rituale devozionale, si espande soprattutto dalla fine del XVIII secolo in poi, quando anche l'utilizzo delle ceramiche pavimentali risponde a un mutamento del clima culturale, con ripercussioni sulle modalità produttive. La produzione di *riggiole* napoletane va infatti assumendo, in tale periodo, sempre più le caratteristiche del prodotto di massa, con costi minori e tempi di realizzazione più veloci, in risposta alle esigenze di nuovi committenti, esponenti di ceti sociali diversificati rispetto ad epoche precedenti [Mosca 1963]. A partire dai primi decenni dell'Ottocento le edicole votive in ceramica occupano, in maggior misura, l'area territoriale vesuviana e dell'intera provincia di Napoli (ma anche di altre provincie della Campania), come riflesso dell'accennato clima culturale ormai in mutamento. La maggiore esposizione pubblica delle edicole in ceramica rispetto al passato, quando chiostri e palazzi nobiliari erano i luoghi privilegiati per la loro edificazione, testimonia l'attrazione ceramica sugli utenti per la sua lucentezza, la sua luminosità, per lo splendore degli effetti cromatici e per i costi divenuti più accessibili.

L'edicola votiva in ceramica diviene l'espressione tangibile di nuovi gusti e nuove esigenze socio-culturali; la sua collocazione in spazi pubblici, predisposti allo sguardo dei passanti, definisce aspetti peculiari dell'edicola votiva: essa non è esclusivo patrimonio di un particolare ceto sociale e connota in modo variegato il paesaggio di cui è parte integrante. Potremmo sostenere che l'edicola votiva è espressione di una modalità comunicativa devozionale di tipo tradizionale, fondata sull'interazione di sguardi mutevoli nel tempo: lo *sguardo del committente*, lo *sguardo del ceramista* e quello dell'*osservatore esterno* che osserva, recepisce e interpreta messaggi della comunicazione non verbale, soggettivamente interpretabili sul piano emozionale e mutevoli anche nel tempo. La stretta



relazione che può cogliersi tra raffigurazioni sacre devozionali e territorio, inteso come territorio geo-culturale, è un elemento importante nella valutazione degli sguardi del committente e del ceramista, fortemente legati alla localizzazione: il committente vuole vedere espresse attraverso l'immagine esigenze personali o collettive, spesso collegate al territorio di riferimento e alla propria sfera emozionale e devozionale estendibili e comunicabili all'esterno; il ceramista e il decoratore che realizzano il prodotto ceramico applicano saperi acquisiti e modalità espressive che attengono in gran parte alla tradizione produttiva locale, alle necessità della bottega, ma anche alle loro esigenze culturali ed espressive.

### 1. Il paesaggio devozionale: tradizione, comunicazione e mutamento

Le testimonianze visive dei pannelli votivi vanno collocate in una serie di contesti che definiscono nel loro insieme il valore storico-documentario e socio-culturale delle edicole presenti sul territorio oltre che la memoria di pratiche rituali tradizionali ad esse collegate e di modalità comunicative visive fondate sulle funzioni istruttive, emotive e di ausilio mnemonico; occorre inoltre considerare l'efficacia della funzione sociale assunta nel tempo dalle immagini sacre ancora oggi in gran parte presenti in strada. I messaggi visivi trasmettono e «rinforzano valori culturali fondamentali per la costruzione del senso del sé e di appartenenza collettiva», precisava Antonio Marazzi in una sua riflessione sulla visione [Marazzi 2002]. Le edicole hanno infatti agito nel passato come un ulteriore fattore di aggregazione, di intersecazione quotidiana tra religioso e sociale, come ha evidenziato la ricerca condotta negli anni Settanta da Gino Provitera, Gianfranca Ranisio ed Enrico Giliberti: le cappelle votive sono per gli autori parte integrante della vita del vicolo, un fattore di aggregazione e di ulteriore identificazione comunitaria, una comunità di rione, di vicolo, di quartiere [Provitera, Ranisio, Giliberti 1978]. Ponendosi su di un piano culturale collettivo, precisava a riguardo Luigi Maria Lombardi Satriani nell'introduzione alla ricerca dei tre autori, queste strutture hanno costituito una fonte di protezione, «trasformando lo spazio realistico in uno spazio protetto» [Lombardi Satriani 1978].

Le pratiche rituali ad esse collegate hanno trovato in quel passato, ampia diffusione e una corrispondenza nei modelli culturali della contemporaneità ma anche in quelli religiosi preesistenti. Tale realtà è attualmente mutata con evidenza. Le edicole votive, soprattutto quelle in ceramica, non svolgono più un ruolo integrato nel vissuto quotidiano, pur essendo nate ancora oggi per essere esposte in spazi esterni deputati al pubblico passaggio o visibili dalla strada; esse sono ancora oggetto di una fruizione quotidiana ma hanno cessato di essere un importante punto di riferimento per i passanti e per quanti le hanno commissionate o le commissionano ancora.

Spesso la cura dell'edicola, intesa come modalità di abbellimento con fiori, lumini e/o centrini ricamati, resta un diffuso aspetto rituale della tradizione, ma il senso del valore comunitario è relegato al solo contesto festivo, ossia ad un ambito *altro*, quello della sospensione simbolica del quotidiano negativo. In queste circostanze, le strutture votive non ricoprono più il ruolo di arredo urbano da cogliere, oggi, con l'imposizione dello sguardo, ma sembrano ancora connotare lo spazio abitato come luogo che necessita di concrete modalità di relazione tra l'uomo e il sacro. Nel giorno della festa dedicata al personaggio sacro raffigurato sui pannelli votivi si possono ancora riscontrare, anche se con limitata diffusione, rituali collettivi e l'edicola diviene un polo di aggregazione: si sosta al suo cospetto durante il percorso processionale della statua condotta in processione;



Fig. 1: Napoli, via Supportico Lopez, secolo XX (foto dell'autore).

alcune edicole sono tuttora tappe di percorsi processionali periodici, come quelli di un pellegrinaggio; davanti alle strutture votive si recitano in vernacolo rosari collettivi, ma si possono allestire anche tavole imbandite con pietanze tradizionali.

Le edicole distribuite in area vesuviana consentono di tracciare una topografia dei culti relazionabile, in base alla modalità di diffusione, in un sistema a raggiera, uno longitudinale e un altro a pioggia [Bove 1991]. Nella distribuzione a raggiera e in quella longitudinale ritroviamo personaggi sacri noti ma anche culti circoscritti: il sistema a raggiera ha come polo di irradiazione una chiesa che custodisce il simulacro o l'icona miracolosa da cui trae origine una particolare devozione. Si pensi alle edicole dedicate al diffuso culto per la Madonna dell'Arco (Sant'Anastasia), a quello per la Vergine del Rosario di Pompei o per san Gennaro, il Sacro Cuore di Gesù e il Volto Santo ma anche a pannelli che esprimono visivamente devozioni circoscritte ad una specifica località, come ad esempio il culto per la Madonna delle Grazie (detta di Pugliano) ad Ercolano o per Maria SS. di Campiglione a Caivano. Esteso è il sistema longitudinale che caratterizza la dislocazione di edicole poste lungo importanti assi viari di collegamento tra diverse località: è il caso di molti pannelli, prevalentemente ottocenteschi dedicati alla Vergine, in particolare, alla Madonna del Carmine, distribuiti lungo l'antica via Ottaviano, un'importante arteria di collegamento tra Napoli e la campagna vesuviana dell'interno. Il

sistema a pioggia è riscontrabile prevalentemente nell'hinterland agricolo e segue il medesimo criterio dell'assetto abitativo che delimita i luoghi di campagna.

Altre edicole maiolicate sono diffuse in quelle aree dell'hinterland caratterizzate, nei secoli scorsi, da forti insediamenti monastici (come nella fascia vesuviana dell'interno), dall'azione di propaganda svolta dal clero secolare, dagli stessi ordini monastici e dalle confraternite e congregazioni che hanno diffuso capillarmente la propria linea pastorale o dove più influente è stato il mercato di produttori e di decoratori di ceramica. Molto spesso le figurazioni sacre presentano, in tali casi, aspetti iconografici interessanti: alcuni personaggi raffigurati accanto alla vergine o al santo venerati in loco, sono membri dell'ordine monastico che ha sponsorizzato il pubblico pannello devozionale; appare chiaro il duplice intento propagandistico, rivolto all'ordine di appartenenza dello sponsor e agli altri personaggi effigiati. A Somma Vesuviana, in via Gobetti 45, su un pannello del XIX secolo, ritroviamo anche due confratelli inginocchiati ai piedi della Vergine del Carmine: sono incappucciati e indossano un saio bianco, per segnalare l'adesione dei committenti ad una locale e antica arciconfraternita votata alla sepoltura e al culto dei morti. Se ci soffermiamo ancora sulle edicole in ceramica del territorio di Somma Vesuviana, troveremo un ulteriore e interessante esempio di comunicazione devozionale territoriale, un connubio tra distinte ma connesse tradizioni iconografiche popolari: quella dell'iconografia votiva, il dipinto per grazia ricevuta, e quella devozionale dell'edicola votiva: in via Mercato Vecchio, l'edicola ottocentesca che qui presentiamo è dedicata a Santa Maria del Castello; la raffigurazione è distinta su tre piani, secondo le regole compositive dell'ex voto pittorico; in alto lo spazio figurativo è dedicato alla vergine del Castello, al centro ritroviamo l'evento di pericolo e in basso una data con una didascalia indicante il nome del graziato; è qui visivamente esplicito l'intento del committente di rendere pubblica una grazia ricevuta per lo scampato pericolo di morte e di esprimere, attraverso il proprio sguardo, un indebitamento a vita da comunicare a sguardi esterni [Borriello 2014].

Le testimonianze delle immagini dipinte sui pannelli devozionali rinviano dunque, non solo alla loro funzione, alle pratiche rituali, al contesto, ma anche alla memoria dei luoghi, delle strutture abitative che le ospitano (palazzi, confraternite, cascine...), alle modalità della comunicazione visiva propria dell'iconografia popolare, spesso in relazione con specificità territoriali.

E' in questa direzione che va interpretato il valore storico documentario di diverse edicole. Occorre sollecitare lo *sguardo esterno* di chi ama ricercare, attraverso la loro visione, indizi preziosi, relazioni con il territorio, significative memorie collettive ormai in parte disperse. La memoria è uno strumento potente di costruzione identitaria e di distinzione; l'analisi del paesaggio votivo richiede, pertanto, un attento lavoro volto al recupero dei contesti locali, di storie da rievocare e tramandare, di relazioni con l'ambiente geo-culturale di cui i pannelli ceramici sono parte integrante. Peter Burke riflettendo sul valore comunicativo delle immagini ha utilmente precisato che «le immagini, proprio come i testi e le testimonianze orali, rappresentano un genere di "prova" storica di grande importanza dal momento che costituiscono delle testimonianze oculari» [Burke 2001, 16]. È utile ricordare a riguardo, che i linguaggi non verbali, come quello del guardare sono oltremodo mutevoli, regolati «in funzione dei momenti, dei luoghi, delle categorie culturali, sessuali, sociali e generazionali» [Giallongo 1995]. Le funzioni comunicative svolte da tali strutture vanno pertanto contestualizzate e interpretate.

La distribuzione delle edicole ceramiche sul territorio della provincia di Napoli e l'analisi delle modalità e dei dettagli figurativi relativi ai personaggi sacri e ad altri soggetti ritratti sono, pertanto, ulteriori elementi di indagine da analizzare, in quanto fortemente legati, spesso, al contesto ma anche alla dislocazione della rete viaria locale.

A riguardo, alcune edicole dell'hinterland rappresentano una sorta di segnaletica devozionale, in quanto collocate in spazi urbani strategici, come la confluenza di più strade che conducono verso luoghi sacri o località caratterizzate da culti fortemente radicati sul territorio: sui pannelli ceramici troviamo raffigurati insieme i personaggi oggetti delle singole devozioni locali, come sorta di canale di informazione rivolta ai passanti. In questi casi, l'edicola dà un senso al territorio, un'impronta storico-devozionale al luogo che la ospita. In altri casi, il pannello ceramico può fornire un *senso* storico-culturale ad un territorio più circoscritto: in un quartiere di Ottaviano, ad esempio, in via Annunziata, un pannello maiolicato datato 1811 raffigura la Madonna del Carmine ritratta a mezzo busto, con anime purganti che implorano la salvezza. In basso, nello spazio didascalico, è posto in evidenza un canestro con due piccole anime del purgatorio dipinte al centro di esso. Il cesto è significativamente collocato al di fuori della scena sacra, nelle ultime *riggiolate* del pannello. La sua particolare collocazione nello spazio figurativo assume il valore di un'anonima sottoscrizione da parte del committente dell'edicola, probabilmente un cestaio, esponente di un'attività lavorativa fiorita nel secolo XIX e protrattasi fino alla prima metà del Novecento nel quartiere ove è collocato il pannello. La raffigurazione delle due anime purganti, al centro del canestro, lascia supporre inoltre una richiesta di protezione rivolta non solo alla Vergine ma anche ai *cari defunti*, probabilmente occupati, in vita, nella medesima attività.

Anche la modalità di distribuzione sul territorio di edicole dedicate ad un culto locale può prestarsi ad una *lettura* interpretativa di messaggi areali e iconografici. Ne costituisce un esempio il patrimonio di alcuni pannelli ceramici dedicati a Santa Maria delle Grazie, detta di Pugliano, venerata ad Ercolano. Le iconografie presentano variazioni collegabili alle leggende locali, alle caratteristiche territoriali e ai temuti pericoli ambientali: nell'area prossima al mare troviamo un'immagine che si ispira al ritrovamento leggendario, in mare, della statua della vergine e alla successiva edificazione del luogo di culto; in collina, nella frazione rurale di San Vito posta ai piedi del Vesuvio, la medesima madonna è raffigurata accanto a san Gennaro, compatrono di Ercolano e protettore dai rischi collegati al fuoco e al vulcano: un'altra leggenda dedicata alla Madonna di Pugliano vuole, non a caso, che sia stata proprio lei ad arrestare la lava del Vesuvio.

Il Vesuvio fumante con il golfo di Napoli è presente in molte raffigurazioni devozionali, come stereotipo identificativo della città e dell'intera provincia. Oltre a san Gennaro ritratto sovente su stampe, santini, targhe e pannelli votivi con il Vesuvio eruttante alle sue spalle o nell'atto di arrestarne la lava, troviamo, tra le edicole in ceramica, anche la Madonna di Pompei ad estendere il suo patrocinio su Napoli e sull'intero hinterland, nelle varianti della iconografia tradizionale: Maria consegna la corona del Rosario a san Domenico e a santa Caterina da Siena con uno sfondo adornato dal Vesuvio con il pennacchio e dal mare; a Sorrento sant'Antonino salva miracolosamente un bambino inghiottito da una balena, mentre Vesuvio e golfo si impongono alle sue spalle.

L'iconografia ceramica di devozione trae ispirazione dalle immagini sacre a stampa circolanti e, poiché è fortemente orientata verso la localizzazione, accoglie con frequenza, nello spazio comunicativo del pannello, riferimenti iconografici a personaggi,





Fig. 2: San Gennarello, via Cazzulli.



Fig. 3: Afragola, anno 1792; secolo XX; foto D. Borriello. foto D. Borriello.

luoghi, storie orali, attività o vicende collegabili al territorio, alla cultura orale, a ideali comunitari, alla memoria. In tali immagini, il Vesuvio fumante diviene anche un simbolo cui conferire significati vari, cui relegare il senso di appartenenza, gli ideali di un gruppo, una sorta di «catalizzatore simbolico dell'intero territorio napoletano, una specie di senso comune» [Gugg 2014, 97].

Un particolare valore assumono anche gli attuali processi di mutamento che il territorio svela; oltre alla attenuata ritualità e al limitato utilizzo della *riggiola* come supporto per le iconografie sacre devozionali, sono riscontrabili altri diffusi fenomeni: le edicole collocate nei pressi delle abitazioni vengono rimosse nel corso di nuove ristrutturazioni; i pannelli scompaiono sempre più dagli originari luoghi di esposizione aperti a tutti: la struttura architettonica resta vuota mentre le immagini sono trasferite sulla facciata di nuove abitazioni, per una protezione individuale. Con la creazione di moderne aree urbanizzate il pannello ceramico è diventato spesso un manufatto decontestualizzato da ricercare e scoprire con lo sguardo, se non illecitamente venduto agli antiquari, in mercati esteri. Talvolta, attraverso il collezionismo, il pannello votivo sottratto al territorio trova una collocazione museale tradizionale, trasformandosi in un oggetto altro, un oggetto prezioso destinato ad una fruizione eterogenea e collettiva ma differente nella funzione e nella modalità comunicativa, perdendo il suo valore di patrimonio culturale da contestualizzare [Settis 2002].

## 2. Vecchi e nuovi media: processi di valorizzazione, reinvenzione e rifunzionalizzazione

L'edicola votiva, come più volte ricordato, nasce anche per essere fruita dallo *sguardo esterno*, quello dell'osservatore. Tale sguardo, un tempo limitato al passante o alla circolarità dei mezzi di riproduzione fotografica, filmica e documentaristica, è estendibile a quanti fruiscono delle strutture espositive e dei percorsi che la multimedialità consente sia nei musei che in *rete* o in altri ambiti ove è possibile ricorrere a strumenti comunicativi altri rispetto a quelli legati al solo territorio. Lo sguardo esterno, dunque, può proiettarsi a dismisura verso confini non definibili e può essere sottoposto a processi divulgativi di valorizzazione, se non di reinvenzione e di rifunzionalizzazione delle edicole e del territorio partenopeo su cui esse sono distribuite. Per i pannelli sottratti al territorio, recuperati e tradizionalmente esposti in un museo o anche per quelli ancora presenti, può essere utile applicare, ad esempio, modalità di valorizzazione multimediali fondate sullo *storytelling*, tecnica narrativa ormai diffusa anche in ambiti letterari, storico-culturali e artistici [Affede 2011], ma non ancora applicata nel recupero di storie volte alla valorizzazione delle edicole in ceramica. Le potenzialità divulgative di questo manufatto, polisemico, manipolabile e legato al territorio, sono molteplici. Le esperienze delle *mostre impossibili*, collaudate anche nella città di Napoli in relazione a dipinti dell'arte colta, hanno dimostrato le potenzialità divulgative di tali alternative soluzioni espositive e la loro praticabile circolarità nel mondo, pur essendo, rispetto alle esposizioni tradizionali degli originali, "un'altra cosa". Nel caso dei pannelli ceramici dislocati sul territorio della Città e del suo hinterland può essere possibile una proposta orientata in tale direzione, peraltro, già sperimentata nel Beneventano, a Cerreto Sannita dal 2014 su un piccolo campione di edicole: il pannello ceramico può avere un suo doppio, ossia la sua riproduzione ad altissima risoluzione, in formato rigorosamente 1:1 che entra nel museo e fuori di esso, per non essere una semplice fedele riproduzione in quanto tale ma «*sostanzialmente e incomparabilmente un'altra cosa*» [Parascandalo 2013, 6]. La riproduzione nelle reali dimensioni delle edicole collocate sul territorio, le rende disponibili anche per proposte di reinvenzione, secondo logiche che attengono ai diversi e specifici prodotti multimediali dentro e fuori del museo:

taluni prodotti multimediali potranno avere carattere monografico [...] altri [...] potranno invece avere carattere comparativo verificando similitudini e debiti verso modelli ceramici di altri centri di produzione [...] Un uso specifico consentito dalle trasposizioni in Multivision dei manufatti ceramici è quello di ricorrere al "fuori scala". La rappresentazione, cioè, dei pezzi ceramici o di alcuni dettagli ingranditi fuori misura rispetto all'originale in modo improprio ma efficace per far risaltare talune caratteristiche proprie della materia ceramica. Tale riproduzione [...] di alcuni particolari [...] consente infatti, isolandoli, di affrontare separatamente taluni aspetti e di esaltarne le caratteristiche e le specificità [Mazzacane 2012, 49-53].

Per un processo comunicativo di reinvenzione del territorio ci sembra proponibile anche un *Museo impossibile della devozione partenopea*, un museo virtuale che offra comparazioni o interpretazioni del territorio devozionale, con i suoi beni socio-culturali materiali e immateriali, alla luce di chiavi di lettura differenziate. Qui le edicole, in ceramica e non, potrebbero trovare forme nuove di rivitalizzazione.

Non vanno ignorate ancora le potenzialità comparative e didattiche di un prodotto costruito in origine con la logica di un puzzle: i tasselli di un pannello votivo in ceramica possono essere scomposti e ricomposti virtualmente, in una sorta di gioco dell'osservazione e

dell'apprendimento, come il riconoscimento di un santo con i suoi attributi, la ricostruzione di iconografie di ispirazione biblica o di altri specifici e utili dettagli. Di interesse, quale esempio, un pannello datato 1781, attribuito da Guido Donatone alla nota fabbrica di *riggiole* napoletane della famiglia Massa [Donatone 1997]. L'edicola è di grandi dimensioni ed è collocata a Giugliano, in via Cumana; la raffigurazione propone un soggetto diffuso nella pittura colta: l'ingresso di Gesù in Gerusalemme. Qui possibili percorsi volti all'analisi dei dettagli rendono praticabile anche ulteriori riflessioni sulla specificità dell'iconografia popolare di ispirazione colta, per un itinerario, tra vecchi e nuovi media, di valorizzazione e di rifunzionalizzazione di un inedito paesaggio storico-culturale, quello dell'iconografia di devozione della Città.

### Bibliografia

- AFFEDE, A. (2011). *La mediazione educativa attraverso la narrazione e l'azione teatrale*. In *Dal Museum theatre al Digital storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, a cura di CATALDO, L. Milano: Franco Angeli.
- BORRIELLO, D. (2014). *Puzzle votivi sul territorio campano: le edicole in ceramica*. In *Linguaggi della devozione*, a cura di RANISIO, G., BORRIELLO, D. Bari: Edizioni di Pagina.
- BOVE, A. (1991). *Maioliche votive vesuviane*. In «Napoli nobilissima», XXVIII, gennaio-aprile.
- BURKE, P. (2002). *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini (2001<sup>1</sup>)*. Roma: Carocci.
- DONATONE, G. (1997). *La riggiola napoletana. Pavimenti e rivestimenti maiolicati dal Seicento all'Ottocento*. Napoli: Grimaldi & C.
- GIALLONGO, A. (1995). *L'avventura dello sguardo. Educazione e comunicazione visiva nel Medio Evo*. Bari: Dedalo.
- GUGG, G. (2014). *Il Vesuvio come logo: tra visibile e invisibile*. In *Geoparco Vesuvio*, a cura di LEONE, U. Napoli: Doppiavoce Edizioni.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M. (1978). *Prefazione*. In PROVITERA, RANISIO, GILIBERTI 1978.
- MANZO, E. (a cura di) (2007). *Edicole sacre. Percorsi napoletani tra architetture effimere*. Napoli: Clean.
- MARAZZI, A. (2002). *Antropologia della visione*. Roma: Carocci.
- MAZZACANE, L. (2012). *Dalla collezione alla rete, dal museo al territorio*. In *La collezione Mazzacane*, a cura di MAZZACANE, A. e MAZZACANE, L. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- MOSCA, L. (1963). *Napoli e l'arte ceramica dal XIII al XX secolo*. Napoli: Fiorentino Editore.
- PARASCANDALO, R. (2013). *Le mostre impossibili. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale*. Napoli: s.e.
- PROVITERA, G., RANISIO, G., GILIBERTI, E. (1978). *Lo spazio sacro. Per un'analisi della religione popolare napoletana*. Napoli: Guida Edizioni.
- RICCI, A. (1999). *Gli occhi, le luci, le immagini: le madonnelle. Spazio del sacro e pratiche devozionali delle edicole religiose*. In *La sacra città. Itinerari antropologico-religiosi nella Roma di fine millennio*, a cura di LOMBARDI SATRIANI, L.M. Roma: Meltemi.
- SETTIS, S. (2002). *L'assalto al patrimonio culturale*. Torino: Einaudi.
- SOLIMA, M. (2002). *Pavimenti napoletani del XIX secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.





## „Paesaggi sotto la Cupola“. Il globo di neve come espressione dell'esperienza turistica

*“Landscapes under glass”: the snow globe as expression of tourism experience*

**FABIO COLONNESE**

Università di Roma La Sapienza

### Abstract

*The current virtualization of the landscape experience, fuelled by the accessibility of geo-referenced navigation services and the ease of reproducing and disseminating digital images, brings about the indirect recovery of approaches and devices that have fallen into neglect, and which may now seem to possess more narrative and revelatory potential than more sophisticated tools. “Snow globes” belong to a massive and heterogeneous group of media produced to meet the growing expectations of mass tourism. The need to condense a landscape icon into a few cubic centimetres favoured the production of souvenirs going beyond the proto-photographic metaphor of the window, proposed by Alberti, and appears to prophetically embody the very idea of landscape, contributing to the consolidation of the concept. Moving the outside point of view within the globe, artists and landscape designers have more recently explored the current potential both to narratively frame their designs and to reveal the invisible thresholds with other dimensions.*

### Parole chiave

Globo di neve, Rappresentazione del paesaggio, Medium visuale, Prospettiva  
Snow globe, Landscape representation, Visual medium, Perspective

### Introduzione

Nel passaggio storico dalla visione romantica dei luoghi che possedevano un *genius* e una aspirazione, alla concezione moderna e utilitaristica del paesaggio reificato da ammirare e usare, il termine paesaggio ha assunto una connotazione prettamente visiva che lo distingue, seppure a fatica, da concetti più ampi, come quello di ambiente, o assai più specifici, come quello di territorio. Allo stesso tempo, a partire dal secondo dopoguerra, tutto è divenuto paesaggio. Il termine inglese “*scape*” ha ibridato una congerie di situazioni [D’Angelo 2009]. «Si parla infatti di „paesaggio urbano” come di „natura costruita” nei parchi, nei giardini, nelle pianure e sui colli, in alcune porzioni montane» [Zevi 1995, 10]. Il paesaggio sfugge a definizioni univoche, prestandosi invece a molteplici definizioni [Zagari 2006] e approcci cognitivi e operativi.

Paesaggio è in potenza tutto ciò che l'occhio abbraccia e riconosce. Il paesaggio esiste in funzione dell'uomo, solo mediante e per l'uomo e ne riflette le azioni e il suo operare sul dato puramente fisico, ovvero il territorio. Il paesaggio esiste solo dal momento in cui c'è l'uomo che guarda e metabolizza nel proprio patrimonio culturale quello sguardo, in particolare lo sguardo “operativo” da vicino e lo sguardo “estraniato” da lontano, padre della geografia [Turri 1998]. Come ricorda Merleau-Ponty, il valore del dato percettivo è frutto non solo del punto di vista, ma anche delle intenzioni dell'osservatore [Merleau-Ponty 1989, 17-18].



Fig. 1: Globo di neve dedicato a Roma (foto dell'autore).

L'uomo non osserva il territorio in modo passivo e contemplativo ma operando una selezione con la quale egli diviene attore che raccoglie indicazioni sul modo in cui declinare il suo rapporto col mondo per soddisfare i suoi bisogni o perseguire i suoi interessi. Quindi il paesaggio è sempre l'esito di un progetto che è estetico ed etico assieme [Venturi Ferriolo 1992]. In questa prospettiva culturale esso si pone come mediatore tra l'agire e il guardare e riconoscere/si, che può divenire immagine della continua negoziazione tra un certo sistema sociale e il sistema territoriale.

Gli studi di Visual Culture degli ultimi trent'anni hanno messo in risalto le specificità mediatiche dell'esperienza del turista, sia nel significato del paesaggio che nella produzione iconografica ad esso legato [Simonicca 1989]. Questa pratica si risolve in una teatrale rappresentazione della realtà: i *Tour Operators* allestiscono una "falsa autenticità" che risponde alle aspettative dei turisti, che vivono "spazialità" e "temporalità" diverse da quelle di un "indigeno", e gli forniscono i simboli necessari a dimostrare che sono stati lì. Assuefatto ad una ampia gamma di modelli visuali, lo "sguardo del turista" [Urry 1995] cerca ciò che non trova nella quotidianità, prova a catturarlo rapidamente per poi riviverlo al ritorno come esperienza nel ricordo, tramite i souvenir o, più recentemente, i *selfie*. È in questo contesto, come dimostrato anche dalla recente mostra *Andata e Ritorno* al MART di Rovereto, che le pratiche turistiche e la rappresentazione iconografica commerciale contribuiscono ai processi di conoscenza, di esperienza e di identità del paesaggio [Ingold 2000].

## 1. Il paesaggio sotto vetro

Alla metà dell'Ottocento, il mercato dei souvenir offriva ai turisti diverse tipologie di riproduzioni dei luoghi più amati. A quadri, incisioni e acquarelli, si aggiunsero gradualmente calotipie e dagherrotipi e i tanti bibelots di cui si circondarono, ad esempio, gli artisti e i letterati francesi che si rinchiudevano nel micro-cosmo delle loro abitazioni per

sfuggire al caos urbano [Scaraffia 2010]. L'iconografia delle mete del *Grand Tour* era concepita per le diverse esigenze di un pubblico straniero, in un clima di contaminazione tra pittura prospettica e fotografia documentaria che «evidenzia il passaggio da un codice artistico ad una visione più tecnica dei panorami cittadini» [De Paz 1987].

In questo contesto di riproduzione meccanica, verso la fine del secolo iniziarono a circolare alcuni "globi di vetro" (*waterglobe*, *snowstorm* o *snowdome*): piccole sfere o semisfere di vetro piene di acqua e contenenti riproduzioni in scala di monumenti e luoghi significativi. La loro comparsa è associata alla Exposition Universelle del 1878 a Parigi [Knight 1880, 349] e a quella del 1889, con il modello in ceramica della Tour Eiffel per commemorare il centenario della Rivoluzione Francese. In pochi anni, la *Schneekugel* si affermò in tutta l'Europa centrale come un souvenir originale dei siti turistici e di pellegrinaggio, da tenere in casa dopo un lungo viaggio. D'altronde, se è vero che «il paesaggio è soprattutto una invenzione dei cittadini, di chi nel paesaggio non è immerso con consuetudine» [D'Angelo 2011, 8], era soprattutto per facoltosi turisti che si producevano simili souvenir. Intorno agli anni Trenta del secolo scorso, due fatti fra loro distinti influenzarono e intensificarono la diffusione di questi oggetti: da una parte la diffusione delle vacanze pagate agli operai favorì lo sviluppo del turismo di massa internazionale e dei luoghi di villeggiatura, dall'altra l'invenzione della Bakelite contribuì alla produzione industriale di globi a basso costo. Così intorno agli anni Quaranta, mentre Bottai fissava nella sua legge l'ascendenza pittorica delle bellezze paesaggistiche, i globi appartenevano alla cultura popolare, come testimonia la loro comparsa in film come *Kitty Foyle* (1940) e *Citizen Kane* (1941).

## 2. Descrizione e funzionamento

La *boule à neige* è oggi il souvenir «più comune, più economico e più collezionato al mondo» [Canestrini 2001, 63]; si è gradualmente adeguato a diverse esigenze e scenari, incorporando riproduzioni di ogni genere di evento e luogo e, soprattutto, tante nuove tecnologie: oggi ha fessure per inserire fotografie, carillon o altri dispositivi audio, luci interne e perfino motori elettrici per agitare la neve. Eppure, gli elementi fondamentali in tutti questi anni non sono mai cambiati: una sfera o semisfera trasparente, una base, un modello, un liquido e della polvere. Ognuno di questi elementi svolge un ruolo chiave nella costruzione dello "spettacolo del paesaggio": la sfera delimita lo spazio della rappresentazione; la base lo relaziona con l'orizzonte e il corpo umano; il modello riproduce morfologicamente il luogo; il liquido ne altera la visione; la polvere materializza lo scorrere del tempo. Mentre la raffigurazione del luogo è affidata fondamentalmente al modello e al meta-testo costituito dall'eventuale etichetta sulla base, gli altri elementi regolano le condizioni per la sua percezione, costituendo a tutti gli effetti uno specifico medium visivo. Tale dispositivo può essere letto come una curiosa variazione sul tema della "finestra albertiana", il modello visivo fondamentale della cultura moderna occidentale definito da Leon Battista Alberti e gli altri studiosi della prospettiva rinascimentale. Il globo segue ancora lo statuto della rappresentazione prospettica (osservatore, quadro, oggetto), ma ne supera sia l'illusoria profondità che la staticità. La sfera di vetro, traduzione del "velo albertiano" che separa l'osservatore dalla realtà circostante, qui avvolge e racchiude completamente il modello immerso in microcosmo autonomo, ne magnifica le dimensioni apparenti e svolge contemporaneamente il ruolo di "piano della rappresentazione" e di "cornice" [Marin 2014, 171].



FABIO COLONNESE



Fig. 2: Processo di selezione e sintesi del modello del globo di neve dedicato a Roma (immagine dell'autore).

La conformazione del globo e l'effetto distorcente del liquido contenuto alterano la abituale proiezione lineare e propongono immagini curve e dinamiche, apparentemente circondate da un alone sfumato e indefinito, secondo una modalità che evoca il funzionamento fisiologico dell'occhio umano.



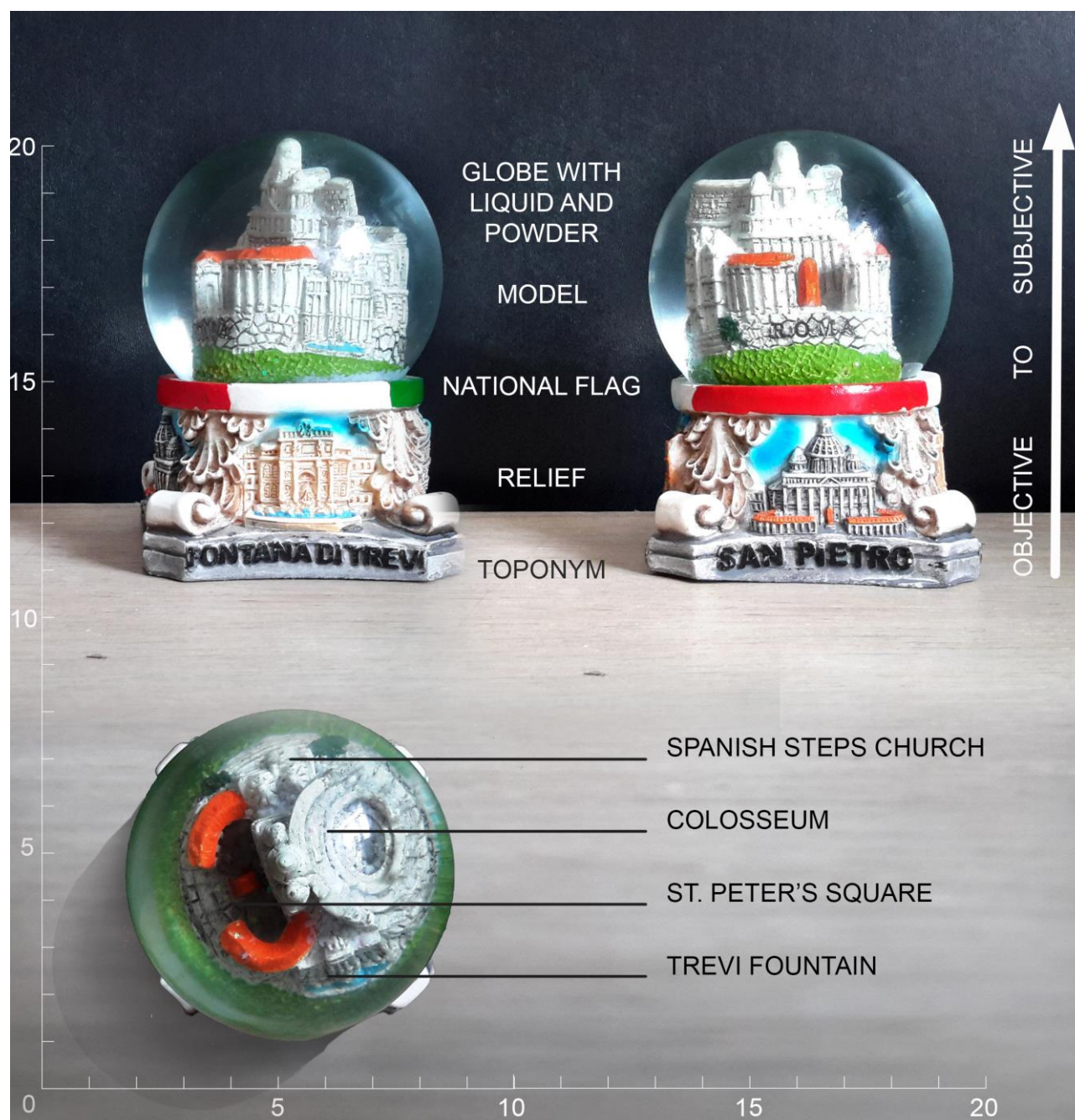


Fig. 3: Struttura e rappresentazione nel globo di neve dedicato a Roma (immagine dell'autore).

Il modello tridimensionale a cui è affidata la riproduzione del paesaggio, è il risultato di un processo di sintesi e riduzione in scala. In questo caso, la sintesi comporta una selezione di pochi elementi dal paesaggio e una deformazione delle loro proprietà spaziali e topologiche, in modo da ottenere in pochi centimetri l'icona del paesaggio stesso. Così, è comune trovare un globo di neve di una città come Roma, che non contiene una immagine dell'intera città ma piuttosto un bizzarro modello in ceramica in cui il Colosseo, fontana di Trevi, piazza San Pietro e la scalinata di piazza di Spagna appaiono fusi con poco rispetto



Fig. 4: L'immagine di Roma nella Bolla d'Oro di Ludovico il Bavaro (1328 ca.). München, Bayerische Hauptstaatsarchiv.

Fig. 5: Dettaglio della Madonna in Trono col Bambino nell'atto di sorreggere la città di Amatrice in miniatura nel Santuario dell'Icona Passatora presso Amatrice (sec XIV).

per le proporzioni e nessuno per le posizioni. Tali modelli appartengono ad una antica tradizione di figurazioni sincretiche, i cui effetti si vedono su monete, mappe, mosaici e affreschi ma anche su altre iconografie turistiche, come i *travel poster* delle compagnie di viaggio. Secondo tale pratica, i luoghi non sono mai raffigurati per come sono ma attraverso codici simbolici e arbitrarie manipolazioni che ne esaltano la riconoscibilità. In questo caso, piuttosto che a simboli geometrici o iconografici, si ricorre alla formula della *pars pro toto*, ovvero della collazione di quattro figure chiave in grado di evocare un'intera città. Allo stesso tempo, tale modello si colloca al termine di un itinerario artistico tracciato da artisti dotati dello sguardo distante di chi proviene da lontano e motivati dal desiderio di offrire una sintesi delle tante qualità della città eterna: artisti come i Fiamminghi del XVI secolo che hanno "inventato" la Roma delle rovine, o come Hubert Robert che ne ha mistificato l'immagine combinando liberamente in capricci i monumenti romani, non troppo diversamente dall'anonimo artefice del globo di neve. Ulteriori discorsi meriterebbero il tricolore, i bassorilievi e i toponimi che decorano la base di questo globo, e le relazioni che instaurano con la rappresentazione superiore.

C'è infine il ruolo dell'interazione fisica dell'osservatore, che è chiamato a prendere il globo in mano e agitarlo. Tale gesto attiva la finzione temporale prodotta dai fiocchi di neve, che prima rivelano il paesaggio, poi lo nascondono durante la caduta e infine lo occultano quasi completamente, con modalità leggermente differenti ma una durata pressoché fissa, come un carillon o un diorama. Il movimento dei fiocchi, rallentato dal liquido in cui sono immersi, materializza non solo il tempo ma anche lo status dello spazio nel globo, un "altrove" che sembra sottostare a leggi fisiche indipendenti da quelle dello spazio dell'osservatore. E naturalmente, anche la presenza della neve in paesaggi che raramente sono innevati, contribuisce all'atmosfera onirica della visione.





Fig. 6: Richard Buckminster Fuller, Biosphere Dome, Montreal (1967).

Fig. 7: Rem Koolhaas, Progetto per il See Trade Center, Zeebrugge (1989). Vista del modello.

### 3. Considerazioni

Man Ray è stato tra i primi artisti ad individuare il potenziale mediatico di questi oggetti. In *Boule de neige* (1935), egli associò al globo l'antico simbolo della mano con l'occhio, già recuperato da Herbert Bayer in *The Lonely Metropolitan* (1931), quasi per riassumere le qualità di dispositivo destinato sia alla contemplazione che all'azione. Altre suggestioni semantiche provengono dalla loro derivazione da oggetti del XVIII secolo come i "santi sotto campana" e le navi in bottiglia (*ships in bottle*, *impossibile bottle*, *patience bottle* o *Geduldsflasche*), ma anche dalla semplice somiglianza formale, funzionale o materica con *weightpaper*, mappamondi, sfere di cristallo dei chiaroveggenti e bocce per i pesci rossi; neppure si possono trascurare le suggestioni propriamente architettoniche, che spaziano dall'esperienza del Crystal Palace di Paxton del 1850 alle cupole geodetiche di Buckminster Fuller (fig. 6), e non solo. Rem Koolhaas, da sempre attento a adottare in architettura dispositivi e modelli iconografici popolari [Colonnese 2014], ha coronato la sua proposta per il See Trade Center a Zeebrugge (1989) con una sorta di micro-mondo custodito sotto una cupola di vetro (fig. 7).

Secondo Theodor Adorno [1983, 233], i globi di neve erano tra gli oggetti preferiti da Walter Benjamin, per il fascino della natura morta pietrificata, allo stesso tempo morta e viva sotto il vetro che la perpetua in uno spazio senza tempo, come Biancaneve nella teca di vetro o le Arcades di Parigi. Tale doppio ruolo di preservare e imprigionare è esemplificato dai bambini che intrappolano gli insetti sotto un bicchiere di vetro per studiarne e implicitamente condizionarne il comportamento. Nel corso dei decenni, questa ambiguità semantica ha permesso ai globi di catalizzare non solo l'immaginario dell'infanzia, ma anche di divenire metafora delle prigioni trasparenti del modernismo, dell'alienazione contemporanea e del potere assoluto, voyeristico e perverso, delle capricciose divinità che condizionano la vita dell'uomo. Gli artisti che negli ultimi decenni hanno intuito il potenziale narrativo dei globi, hanno avuto soprattutto il merito di spostare il punto di vista narrativo dall'esterno all'interno del globo. Questo è testimoniato da opere come *The Truman Show*, *Under the Dome* o *Watchmen*, ma anche dal lavoro di Walter Martin and Paloma Munoz nella loro serie *Travelers* (2001-2013), o di Thomas Doyle in *Snow-Globe Apocalypse: Mini Model Worlds on the Edge* (2014). Questi ultimi artisti

costruiscono modelli che sono perfette riproduzioni in scala di ipotetici luoghi reali. L'effetto è quello di osservare una piccola porzione di realtà imprigionata sotto una cupola trasparente, accentuando l'inquietudine, lo straniamento, l'ambiguità e le invisibili soglie che si celano dietro fatti apparentemente ordinari e quotidiani [Hirvonen 2006]. Quindi, in qualche modo, essi intendono visualizzare una idea di paesaggio romantico, che significa soprattutto confrontarsi con qualcosa di estraneo, di misterioso, di demoniaco [Carchia 1999-2000]. Nei progetti dello studio scandinavo JaJa [2010], questa componente magica assume i connotati di Nisse, una sorta di gnomo nordico che appare una sorta di indicatore di un paesaggio puramente nordico, e i quattordici diversi scenari progettati vengono inseriti in altrettanti globi di neve, che confermano tutto il loro potenziale mediatico anche in ambito di comunicazione architettonica.

## Conclusioni

George Simmel [1985] riteneva che una delimitazione del territorio fosse necessaria a trasformarlo in paesaggio, connotandolo di una individualità che la natura non possiede. Alain Roger [1997] ha aggiunto che la "rappresentazione artistica" è la condizione necessaria alla costituzione del paesaggio nella coscienza di una comunità. Nel globo di Roma qui analizzato, entrambe queste condizioni di realizzano. Un simile souvenir sfugge alla logica della riproduzione meccanica a cui sono affidati i simboli dei contesti turistici e ne diventa un interessante indicatore culturale.

La forma reale del territorio appare chiaramente deformata per fini che si potrebbero definire commerciali, ma che sono (indirettamente?) espressione di una pratica turistica che tende a condensare l'esperienza dei luoghi nel più breve tempo possibile. Con la sintesi di quattro monumenti in un unico modello, il globo di Roma sembra escludere concettualmente il contesto e lo spazio interstiziale degli spostamenti, sublimando il momento dell'esperienza dei monumenti: come nella pratica istituita dal treno, lo spazio tradizionale del viaggio viene annullato e le destinazioni si avvicinano fino a toccarsi, perdendo il loro vecchio *hic et nunc*, che era determinato proprio dagli spazi intermedi [Schivelbusch 1989, 40-41].

Il globo come medium sembra confermare l'esistenza di una "spazialità" e una "temporalità" proprie del paesaggio, come indicato da Rosario Assunto [1979], mediate dai toponimi e le viste pseudo-fotografiche che, come nella tradizione delle mappe icnografiche [Marin 2014, 179] indicano un possibile raccordo tra spazio e luogo, tra mimesi e ricordo. Questo genere di trasformazioni della forma reale del territorio in figurazioni iconiche arbitrarie non solo materializza una certa idea di paesaggio ma favorisce il ruolo di catalizzatore di valori sensoriali non solo ottici, come fosse l'esito di una proiezione della soggettività nella natura che sottolinea il valore emotivo dell'esperienza. In finale, il globo di neve si presta ad essere depositario di ricordi e sogni perché offre una immagine vicina al modo in cui l'esperienza di un luogo si sedimenta nella memoria umana.

## Bibliografia

- ADORNO, T.W. (1983). *Prisms*, trad. ingl. di Weber S. e S. Cambridge MA: MIT Press.  
ASSUNTO, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini.  
CARCHIA, G. (1999-2000). *Per una filosofia del paesaggio*. In «Quaderni di Estetica e Critica», 4-5, pp. 13-21.



- CANESTRINI, D. (2001). *Trofei di Viaggio. Per un'antropologia dei souvenir*. Torino: Bollati Boringhieri.
- COLONNESE, F. (2014). "Unorthodox orthographies": projective deregulation for depicting time from Le Corbusier to OMA. In *2014 Design Communication Conference Proceedings*, a cura di SALEH UDDIN, M. e WELTY, C. Atlanta (Georgia): Southern Polytechnic State University, 2014, pp. 166-171.
- D'ANGELO, P. (2009). *Estetica e paesaggio*. Bologna, il Mulino.
- DE PAZ, A. (1987). *L'occhio della modernità*. Bologna: CLUEB.
- HIRVONEN, A. (2006). *Encounters on Emerging Boundary Spaces*, Ars 06. Helsinki: Museum of Contemporary Art KIASMA, pp. 39-45.
- INGOLD, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London-New York: Routledge.
- KNIGHT, E.H. (1880). *Reports of the United States commissioners to the Paris universal exposition, 1878*, Vol. 3. Washington DC: Government Publishing Office.
- MARIN, L. (2014). *Della rappresentazione*, a cura di CORRAIN, L. Milano-Udine: Mimesis.
- MERLEAU-PONTY, M. (1989). *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di Sordini, A. Milano: SE.
- ROGER, A. (2009). *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo: Sellerio.
- SCARAFFIA, G. (2010). *Torri d'avorio. Interni di scrittori francesi nel XIX secolo*. Milano: Excelsior 1881.
- SCHIVELBUSCH, W. (1989). *Storia dei viaggi in ferrovia*. Torino: Einaudi.
- SIMMEL, G. (1985). *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it di Perucchi, L. Bologna: Il Mulino.
- SIMONICCA, A. (1989). *Antropologia del turismo*. Roma: NIS.
- TURRI, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal Territorio vissuto al Territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.
- URRY, J. (1995). *Lo sguardo del turista*. Roma: Seam.
- VENTURI FERRIOLO, M. (1992). *Giardino e filosofia*. Milano: Guerini e Associati
- ZAGARI, F. (2006). *Questo è paesaggio: 48 definizioni*. Roma: Mancosu.
- ZEVI, B. (1995). *Paesaggi e città*. Roma: Newton Compton.

## Sitografia

JAJA (2010), Nisse Landscape, <http://www.ja-ja.dk/app/webroot/infofiles/projects/slideshows/nisselandscape.html> (consultato 5/5/2016)



## ***La posizione delle immagini. Restauration fidèle fotografia cinema nell'opera architettonica di Le Corbusier***

*About images position. Restauration fidèle photography cinema in Le Corbusier works*

**SUSANNA CACCIA GHERARDINI**

Università degli Studi di Firenze

### **Abstract**

*Studies on the influence that photography and cinema can have in consolidating the image of Le Corbusier's architectures as the basis for their restoration – of both interiors and exteriors – have in a few books their methodological and critical foundations. Restorations which were aimed at rendering a 'faithful' and purist image of those buildings, and that historiography – with its vast and well consolidated iconographic repertoire – contributed to establish, at least until not so long ago, along with the support of some restoration campaigns. An image that was in fact consciously created by Le Corbusier himself who, by means of photo and colour editing, largely promoted it with his writings and publications. This confirms the important role that cinema and photography have had in the restorations and processes of heritage recognition of the works Le Corbusier.*

### **Parole chiave**

Restauro, Le Corbusier, fotografia, patrimonio

Restoration, Le Corbusier, photography, heritage

### **Introduzione**

La capacità della fotografia e del cinema nel consolidare l'immagine come base delle operazioni di restauro delle architetture moderne, sia degli involucri che degli interni, ha avuto un ruolo determinante nei cantieri degli edifici lecorbuseriani già dalla metà negli anni sessanta. Restauri che hanno avuto come obiettivo la restituzione "fedele" di un'immagine purista di questi edifici che la storiografia, con ampi e ben consolidati repertori iconografici, ha contribuito, almeno fino a non troppo tempo fa, a fissare. Un'immagine scientemente costruita da Le Corbusier stesso, che, con operazioni di ritocco fotografico e correzioni cromatiche, aveva provveduto a diffondere con la propria pubblicistica. Con ciò confermando un ruolo importante che il cinema e la fotografia hanno avuto nelle vicende del restauro e della patrimonializzazione delle opere del maestro svizzero.

### **1. ...dans mon travail je pense de la même manière que S. Ejzenštejn**

"Le cinéma et l'architecture sont les deux seuls arts de l'époque contemporaine. Il me semble que dans mon travail je pense de la même manière que S. Ejzenštejn, quand il élabore son propre cinéma. Ses travaux sont pénétrés du sens de la vérité. Témoignant exclusivement de la réalité. Ils sont proches par leur pensée de ce que je m'efforce de faire dans mes travaux. Je profite de cette occasion pour dire toute mon admiration devant son principe de libération des événements de tout ce qu'ils ont de non caractéristique et d'insignifiant" [Cohen 1988, 72].



Fig. 1: Le Corbusier, S. Ejzenštejn, A. Burov © F.L.C.

Nel 1928 durante il viaggio a Mosca per il progetto del palazzo del Centrsojuz, Le Corbusier è affiancato dall'architetto Andrej Burov, autore delle scenografie del film *La linea generale* (1926-29) di Ejzenštejn cui dedicherà *L'Art décoratif d'aujourd'hui*.

Nell'ottobre del 1928 dopo aver assistito alla proiezione di *La Corazzata Potëmkin* organizzata dalla VOKS e di quattro bobine di *La linea generale*, l'architetto svizzero ribadisce in un'intervista la coincidenza tra il suo lavoro e quello del regista sovietico [Rebecchi 2015, 217]. Una rispondenza si potrebbe dire in parte ricambiata nella dichiarazione fatta da Ejzenštejn quando nella *Teoria generale del montaggio* affermerà di "essere stato un grande sostenitore dell'estetica architettonica sia de Le Corbusier che di Gropius" [Ejzenštejn 1937, 410]. Sarà proprio al suo rientro a Parigi che Le Corbusier inizierà a pensare con Pierre Chenal alla realizzazione di tre film per la rivista «L'Architecture d'Aujourd'hui»: *Batir*, *Architectures d'aujourd'hui* e *Trois chantiers*, le cui colonne sonore sono composte da Albert Jeanneret – ma già dal 1926 Le Corbusier è in contatto con un gruppo di cineasti che filmano Pessac [Redivo 2001]. *Architectures d'aujourd'hui* (1930-31) diviso in quattro parti è una sorta di documentario dove lo spettatore è portato all'esterno e all'interno delle architetture lecorbuseriane di Villa Stein-De Monzie, Villa Church e Villa Savoye [Boone 2014]. Una lucida analisi della sequenza dedicata a Villa Savoye, effettuata da François Penz illustra la concezione del montaggio destinato a valorizzare la *promenade architecturale* o la spazialità del tetto-terrazza con movimenti ascensionali della macchina [Penz 2006]. Un meccanismo si potrebbe dire di



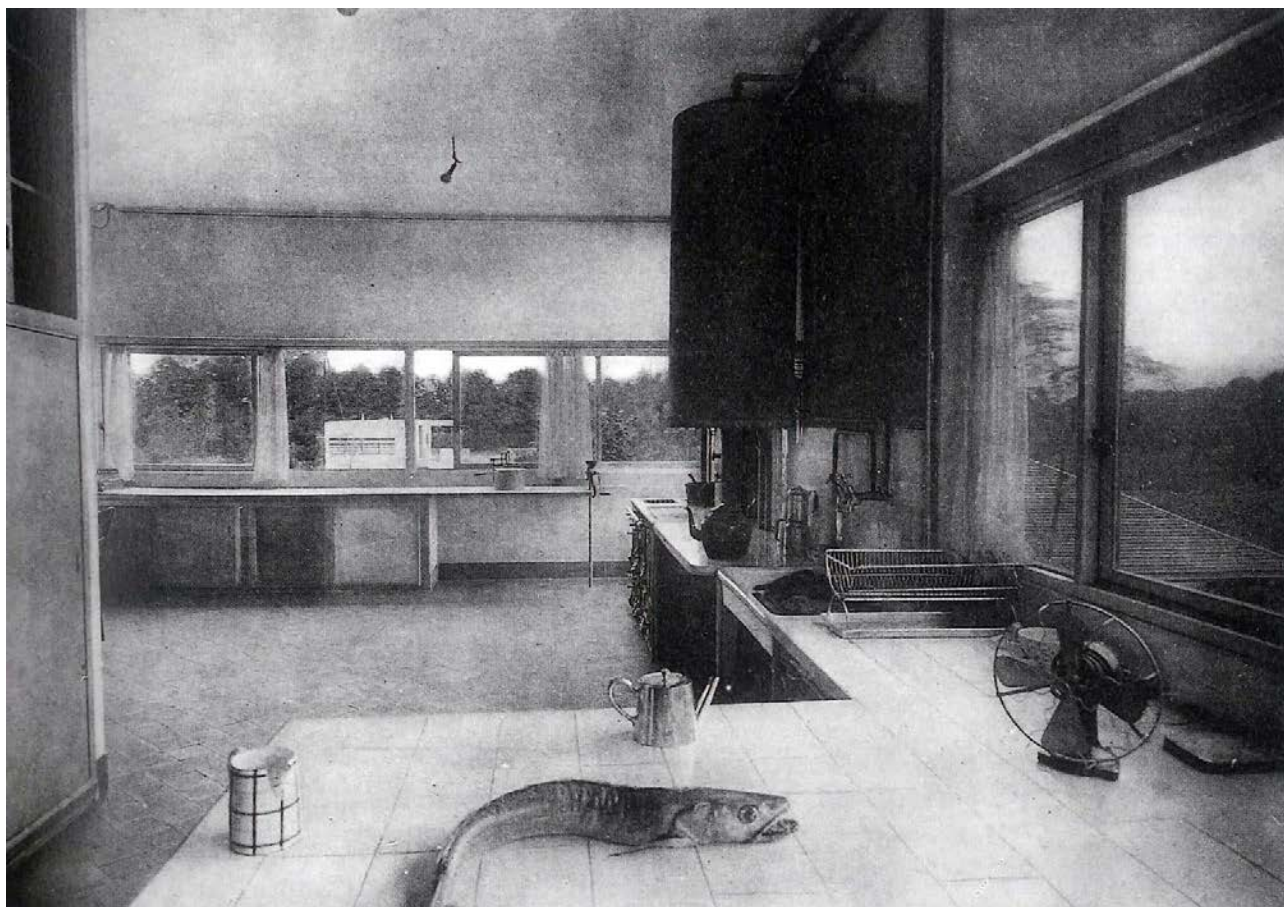


Fig. 2: Garches, villa Stein-de Monzie, foto attribuita a G. Thiriet, L1(10)53 © F.L.C.

riconfigurazione dello spazio privato, una valorizzazione dell'architettura come distribuzione – «è la distribuzione che rimane», secondo la lettura fatta da Beatriz Colomina [Colomina 1998]. La fotografia e il film possono essere considerati in Le Corbusier come strumenti complementari nella costruzione narrativa dell'oggetto architettonico, ma anche come mezzi per la loro trascrizione in icone, e soprattutto nei decenni a cavallo tra il 1920 e il 1940, per la costruzione di icone cosiddette puriste [Didi-Huberman 2009]. Gli stessi scatti di Le Corbusier degli anni trenta, recentemente studiati da Tim Benton, mostrano una *straordinaria* vicinanza con la Nouvelle Vision di László Moholy Nagy e un rapporto stretto con la visione cinematografica non solo di Ejzenštejn [Benton 2013].

Tra il 1936 e il 1937 Le Corbusier registra infatti 15 bobine di film 16 mm, in parte montate dal cineasta Jacques Barsac nel film realizzato in occasione del centenario della nascita, contenenti scene della sua vita personale e professionale, una sorta di esercizio sulle possibilità offerte all'architetto dal mezzo cinematografico per la promozione della sua opera: una traccia di autobiografia che andrebbe forse letta anche in chiave di autoritratto, vista l'ambizione artistica di Le Corbusier [Margaillan 2015]. Un mezzo quello cinematografico ben noto agli architetti della modernità [Elwall 2007]. L'architetto svizzero a partire appunto dagli anni venti, con l'ausilio di un gruppo di fotografi tra cui Charles Gérard,

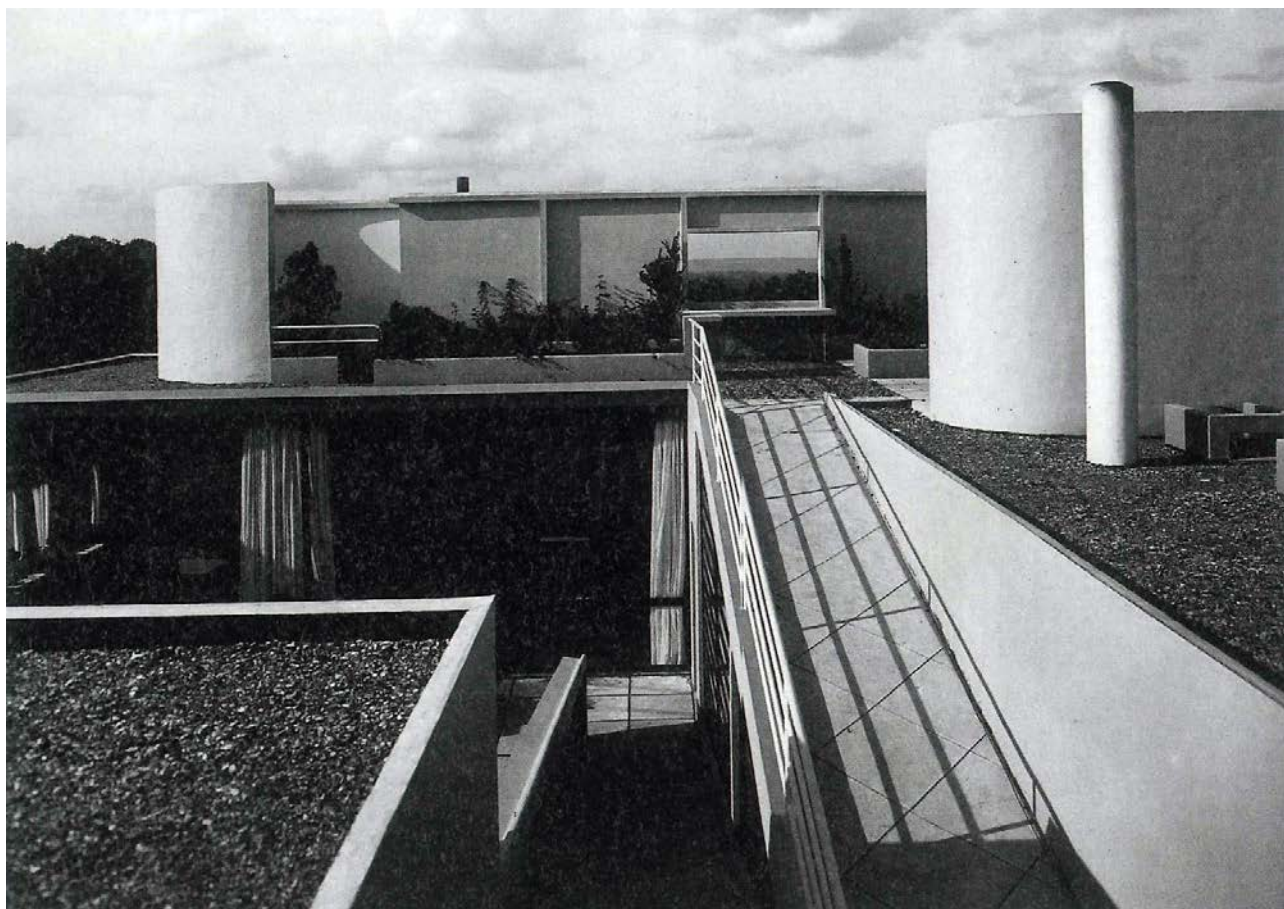


Fig. 3: Poissy, villa Savoye, foto M. Gravot, 1930, L2(17)44 © F.L.C.

Georges Thiriet, Marius Gravot, Albin Salaün, Frédéric Boissonnas [Cohen 2008], e prima di affidarsi a partire dal 1949 a Lucien Hervé [Sbriglio 2011], inizia un lungo percorso di costruzione della sua fama, delle sue opere e della sua autobiografia [Mazza 2014; Bourdieu 1984]. Con ciò confermando tra l'altro un ruolo importante che la fotografia – e la sua capacità di fissare icone – ha avuto nelle vicende del restauro delle opere lecorbuseriane, almeno a partire dagli anni sessanta. Una vera e propria strategia messa in atto appunto attraverso la ripetizione ossessiva degli stessi repertori iconografici.

Fra tutti ad esempio i *reportages* sulla villa Savoye dove Gravot riesce a interpretare, seguendo la poetica lecorbusieriana, i caratteri dell'edificio e valorizzare gli aspetti di pura geometria teorizzati dall'architetto in quegli anni.

E sono proprio i suoi scatti, come l'immagine della scala che conduce al secondo piano, pubblicata nel 1930 in «L'Architecture d'aujourd'hui», in «Cahiers d'Art» e in «L'Architecte», o quella della facciata sud-ovest e della *toit-terrasse*<sup>1</sup>, a confluire tra i materiali di studio rintracciabili negli archivi di architetti come Jean Dubuisson incaricati a partire dai primi anni sessanta dei restauri della villa [Caccia Gherardini, Olmo 2015]. Anche se in quello stesso decennio saranno Pierre Joly e Véra Cardot a registrare non la modernità della villa<sup>2</sup>, ma per la prima volta in maniera sistematica il suo divenire materiale e dopo vent'anni la sua policromia a completamento dei lavori di restauro nel centenario

Etude préalable à la restauration des façades et des extérieurs  
DOSSIER GRAPHIQUE ET PHOTOGRAPHIQUE

Maisons La Roche & Jeanneret  
Paris XVI<sup>e</sup>

d. La Fondation Le Corbusier - 1970



Mise en oeuvre d'un enduit blanc moderne sur l'ensemble des façades sous une couche grise homogène. L'ensemble est peint en blanc par une peinture moderne acrylique. Les enduits précédents ont été conservés : cimentaire sur les façades principales de la maison La Roche et enduit de chaux faiblement hydraulique sur la maison Jeanneret.

Elevations des maisons La Roche et Jeanneret, échelle 1/200<sup>e</sup>

Polychromie des façades réalisée à partir de l'étude des documents d'archives de la Fondation Le Corbusier et des sondages et analyses réalisés par Ariel Bertrand, restaurateur de peintures murales

Agence de Pierre-Antoine Gatier – Architecte en Chef des Monuments Historiques  
Cabinet ASSILIN – Economiste  
Ariel Bertrand – Restaurateur de peintures murales

6

Fig. 4: Paris, maison La Roche e Jeanneret, Etude préalable à la Restauration (P. A. Gatier), 2011, © F.L.C.

per mano di J.L. Véret [Noirot 2009]. Appassionati dell'opera di Le Corbusier tra il 1960 e il 1987, i due immortalano 24 edifici attraverso una ventina di campagne fotografiche e con centinaia di scatti, in parte pubblicati nelle riviste dell'epoca come «Ring des arts», «L'œil» e «Le jardin des arts» [Joly 1987]. Non dimenticando che nel caso dell'architettura lecorbusieriana, l'uso della fotografia a colori è osteggiata dallo stesso architetto e bisognerà attendere la fine degli anni sessanta per vedere circolare le prime immagini non più in bianco e nero dei suoi edifici [Monnier 1992]. Questione certo di non poco peso nelle scelte dei cantieri di restauro, come vedremo. La meticolosa registrazione in questo senso di quali e quante immagini fotografiche sono state riprodotte sia nella pubblicistica dell'autore che in quella sull'autore, effettuata da Barbara Mazza nel volume *La vérité blanche* [Mazza 2002], contribuisce a individuare quali sono le immagini che Le Corbusier decide di eleggere a icone delle sue architetture e quali invece siano state selezionate dalla storiografia [Fanelli 2002, 18]. Per limitarsi a una delle ricorrenze, le diverse fotografie della Maison la Roche del 1925/1926 attribuite a Charles Gérard, appaiono nelle opere di Le Corbusier tra il 1924 e il 1966 tra le quattro e le cinque volte, mentre nelle riviste e nei libri tra il 1920 e il 1935 almeno otto volte [Mazza 2014, 192-193]. Immagini che sicuramente hanno influenzato il cantiere di restauro per la trasformazione delle due



maison La Roche e Jeanneret in sede della Fondation Le Corbusier, occasione in cui si stabilisce che le facciate fossero bianche.

Un restauro che parte negli anni sessanta quando, ceduta la Villa La Roche a Le Corbusier dallo stesso committente, vengono avviati i primi lavori sotto la direzione di Christian Gimonet per unirle e dare finalmente sede alla Fondation. Negli anni seguenti diverse campagne di restauri vengono intraprese - Christian Gimonet (1970-74), Jean-Louis Véret (1979-1990), Robert Rebutato (1990-1997) - per garantire la sopravvivenza delle due architetture, ma non per questo immuni da scelte discutibili [Aglieri Rinella 2008]. L'immagine bianca, purista, delle architetture lecorbuseriane, consolidata come detto nelle diverse pubblicazioni e sancita dagli interventi realizzati a partire dalla fine degli anni Sessanta, è ormai sconfessata dalle indagini effettuate nei più recenti cantieri guidati da Pierre-Antoine Gatier, che ironicamente hanno confermato quanto scritto da Lotti Jeanneret (moglie di Pierre) nel 1970 in occasione dell'inaugurazione della neonata Fondation parigina: «Quant à l'extérieur des deux maisons je trouve lamentable qu'on les a peintes et surtout avec du ton blanc. Le Corbusier avait fait mettre un enduit de ciment mélangé de pierre de taille en poudre ce qui faisait une surface légèrement rugueuse et d'une couleur sablée jaunâtre d'un très bel effet, plus chaud que ce blanc froid et stérile[....] M. Pénin qui vous a dit que le maisons étaient blanches, a oublié comment elles étaient au début, il y a 47 ans»<sup>3</sup>. Dal 1996 classificata *monument historique*, quasi dieci anni dopo la stessa Fondation ha dato avvio a una vasta operazione di restauro coordinata dall'architetto Pierre-Antoine Gatier, *architecte en chef et inspecteur général des monuments historiques*. L'aspetto di maggiore problematicità è quello di ristabilire la separazione tra le due unità e restituire tutti gli spazi alla fruizione del pubblico [Gatier, Gandini 2012]. La ricerca delle cromie, attraverso una serie di saggi stratigrafici e il confronto con i preventivi della ditta A. Célio depositati presso la Fondation, ha consentito agli ambienti di ritrovare le coloriture "originarie". Non solo, le analisi spettrometriche a infrarossi hanno permesso di identificare le composizioni materiche di pigmenti e collanti per la tinteggiatura (pittura a colla per gli ambienti principali e a olio per le stanze di servizio e per gli elementi in legno esterni, le porte metalliche, il mobilio).

Le appliques originali ritratte negli scatti di Frédéric Boissonnas, ancora una volta è lo scatto fotografico a guidare la scelta, sono state replicate con copie in ottone dipinto, mentre prese e interruttori rigidamente conservati e poi "musealizzati" hanno perso qualsiasi reale funzione. La galleria dei dipinti ha visto da una parte la restituzione di un'epidermide identica nelle qualità cromatiche (ad esempio nella scelta del ripristino dei pavimenti in linoleum color havana e in caoutchouc rosa, rimossi in precedenti interventi), oltre a un nuovo adeguamento dell'intera struttura alla normative di sicurezza per l'accesso dei visitatori, a discapito della fisicità del manufatto [Gatier 2009]. Ancora una volta per la storia e la storiografia del restauro del Novecento, il nodo si rivela essere la capacità di gestire e contrastare una potenziale tirannia dei valori, che autori, interpreti, formazione di icone, fortune e sfortune critiche continuamente ripropongono [Schmitt 1967-2008]. Il sottile filo che lega immagini, prova, riconfigurazione e restauro è tutt'altro che facile da dipanare, soprattutto quando l'autorialità viene accompagnata, come nel caso di Le Corbusier, da un'autorità davvero difficile da mettere in discussione. Il percorso della visione che lui costruisce con fotografi o cineasti è non solo complesso da essere smontato da una cultura del restauro che è stata guidata dal *retour à l'origine*, ma anche dall'alternarsi di teorie della memoria, cui il restauro comunque deve fare per lo meno riferimento [Nora 1993].





*Fig. 5: Paris, maison La Roche, Saggi stratigrafici, facciata principale (A. Bertrand, Restauration - Conservation de peinture, foto 2014).*



*Fig. 6: Paris, maison La Roche, dopo i restauri © F.L.C.*



Fig. 7: Anversa, maison Guiette, foto d'epoca © F.L.C.



Fig. 8: Poissy, villa Savoye, foto M. Gravot, L2(17)139a © F.L.C.

## 2. Anacronismi e cancellazione delle tracce

La “precauzione estetica” sembra guidare gran parte dei cantieri di restauro dell’opera lecorbuseriana [Heinich 2009]. Esemplificativo ancora il caso del restauro della Maison Guiette ad Anversa negli anni ottanta. Un restauro “purista” dove si è giunti alla cancellazione degli interventi operati sull’edificio dopo la seconda guerra mondiale, se si vuole interpretando la prima forma di oblio di cui parla Paul Ricouer, ovvero la *cancellazione delle tracce* [Ricouer 2003]. L’obiettivo è quello della *restauration fidèle* che passa attraverso la minuziosa ricerca di coloriture e serramenti originali per la restituzione delle facciate à l’*identique*. Facciate il cui rivestimento sarà trattato con un intervento di maquillage piuttosto disinvolto (rimosse le lastre di copertura e rifinita con un intonaco bianco). L’architetto Georges Baines sembra qui voler operare in maniera più lecorbuseriana dello stesso Le Corbusier, decidendo per un’operazione che conferisca un’aria d’epoca “purista” al tutto. La restituzione di un’immagine che una determinata storiografia, in quegli anni già per altro in crisi, con i suoi ampi e ben consolidati repertori iconografici, aveva contribuito, almeno fino a non troppo tempo fa, a fissare [Naegele 2007]. Aiutata in parte, e non occorre dirlo, da alcuni cantieri di restauro. Un’immagine per altro scientemente costruita da Le Corbusier stesso, che, con operazioni di ritocco fotografico e correzioni cromatiche, aveva provveduto a diffondere con la propria pubblicistica [Noirot 2012]. Le lettere inviate agli editori e ai critici come Sigfried Giedion, Fredrick Etchells, Henry-Russel Hitchcock o Christian Zervos mostrano un controllo maniacale delle fotografie che devono essere pubblicate.



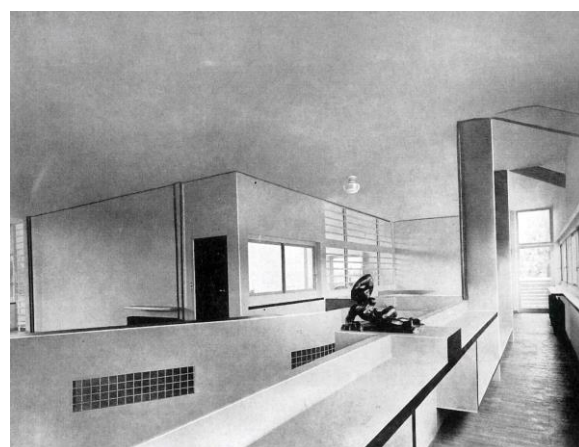


Fig. 9: Garches, villa Stein-de-Monzie, foto originale e immagine ritoccata pubblicata nell'*Oeuvre complète*, vol.I, p.148 © F.L.C.

Molte di queste sono ritoccate all'aerografo. Beatriz Colomina ha messo in evidenza ad esempio i molteplici rimaneggiamenti in un'immagine di Villa Schwob, apparsa nel numero 6 de *L'Esprit Nouveau*. Confrontando l'immagine con l'opera originale, Colomina ha evidenziato che Le Corbusier ha cancellato alcuni dettagli ritenuti „fastidiosi” e „pittoreschi”, per esaltare le qualità formali dell'edificio e virarlo verso un'estetica “plus puriste” [Colomina 1998, 95-99].

Insomma queste immagini lontane dall'essere documenti d'archivio neutri, testimoniamo tutta la loro intenzionalità. Le Corbusier segue personalmente le campagne fotografiche delle sue opere, seleziona le immagini per la promozione del suo lavoro e da inviare a critici, storici, giornalisti, fino a preparare negli anni di collaborazione con Gravot un formulario da spedire a coloro che intendessero richiedere delle immagini:

Monsieur ....., Monsieur Le Corbusier a établi le choix des photos relatives à la publication que vous projetez concernant: ..... vous voudrez bien passer votre ordre à: M. Gravot photographe [...] en lui rappelant les N.os ci-dessous et en joignant votre paiement<sup>4</sup> [Mazza 2014, 191].

Gli studi del resto sull'influenza che la fotografia può avere nel consolidare l'immagine come base delle operazioni di restauro, sia degli involucri che degli interni, ha in alcuni testi sue basi metodologiche e critiche [Benton 2012]. Se il ragionamento storiografico sul restauro apre problemi allo studioso (e ai suoi diversi bagagli strumentali, analitici e teorici), la prima discontinuità con cui si ha a che fare nel caso di una testimonianza tanto stratificata come è il restauro di un'opera autoriale, è in primis quella generata da diverse forme di anacronismi (Dosse 2005). Anacronismi „oggettivi” legati ad esempio a opere pensate per non durare e oggi musealizzate – di cui l'esempio principale sono forse le due case al quartiere Weissenhof – ai tanti anacronismi che si scoprono o si rivendicano nel restauro, come quelli prodotti dalla stratificazione di materiali [Caccia, 2014]. E certo per una riflessione sugli anacronismi nel restauro la lettura di Georges Didi-Huberman può diventare un punto di partenza, in primo luogo sull'incontro con la complessità temporale delle immagini: «Sempre, di fronte a un'immagine, ci troviamo di fronte al tempo [...]. Ma che genere di tempo?» [Didi-Huberman 2007, 11].

È questa la domanda con cui si apre *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, una riflessione sul modo in cui l'incontro con l'immagine costringe la storia a ripensare sé stessa e la propria concezione del tempo, accettando l'anacronismo non come un errore metodologico ma come l'unico modo di misurarsi con la complessità temporale dei propri oggetti. Temi che Didi-Huberman riprende da Nicole Loraux [Loraux 1996]. Ed è proprio in quei casi di restauro dove la „precauzione estetica“ guida l'operato dell'architetto che le «immagini prendono una posizione». Ma qual è l'idea di storicità che interessa chi si occupa di restauro e che Didi-Huberman mette in luce? Non si tratta solo della storicità delle immagini a dover essere presa in conto, ma è la stessa condizione storica di chi guarda che viene messa in gioco. Vale la pena allora riprendere la prima pagina di *Quand les images prennent position*, il bel libro dedicato a Brecht, per comprendere: «per sapere occorre prendere posizione. Nulla di semplice in un tale gesto», scrive Didi-Huberman. «prendere posizione significa situarsi almeno due volte, almeno sui due fronti che comporta ogni posizione, poiché ogni posizione è, fatalmente, relativa [...]. Si tratta allo stesso modo di situarsi nel tempo. Prendere posizione significa desiderare, esigere qualcosa, situarsi nel presente e puntare al futuro. Ma tutto ciò esiste solo sullo sfondo di una temporalità che ci precede, ci ingloba, che fa appello alla nostra memoria fino ai nostri tentativi di oblio, di rottura, di novità assoluta» [Didi-Huberman 2009, 11]. Un debito ancora all'idea di moderno come tempo specifico della storia? Forse. Certo una riflessione che chi opera nel campo del restauro del contemporaneo non può rimuovere. Il dato rilevante che emerge da queste riflessioni, è che la discontinuità (materiale e temporale) che genera l'anacronismo non sia oggetto di una riflessione anche solo teorica nella letteratura su Le Corbusier, quando non sia lo stesso restauro a produrre tali anacronismi, e questo costituisce uno dei temi da discutere in occasioni come queste. Con grande accortezza Neil Levine riconduce il procedimento di restauro al suo fondamento, che non è una sempre latente ontologia dell'opera, ma il superamento del naturalismo delle fonti, e degli archivi, che spesso fondano quella ontologia [Levine 2008]. Se ogni disegno, carta, immagine fotografica - connessa al progetto o alle sue trasformazioni, è qui il caso delle ville La Roche e Jeanneret è illuminante – sono espressione di un'intenzione e preludono a un'azione, i problemi dell'autenticità e dell'autorialità si pongono nell'esplicitazione del procedimento critico e di restauro che si compie, e delle sue connessioni con documenti e fonti. E l'archivio cessa di essere la fonte di legittimazione per diventare una costruzione di intenzioni, di azioni interrotte, di spiegazioni nascoste [Zaparaín Hernández 2015]. La straordinaria avventura della *Rezeptionsgeschichte* di Le Corbusier, i ruoli che vi giocano procedimento, autenticità e legittimità anche del restauro del novecento, sono inscindibili da una continua ricerca di significato, da un nesso tra progetto e azioni che le materializzano. Ruoli giocati per villa Savoye da personalità come Andre Malraux, Sigfried Giedion, che già negli anni trenta con fotografie e parole aveva fatto della villa un simbolo e un modello della narrazione del movimento moderno [Harbusch 2014].

## Bibliografia

- AGLIERI RINELLA, T. (2008). *Le case La Roche-Jeanneret di Le Corbusier. Riflessioni per un progetto di restauro*. Roma: Officina Edizioni.
- AGLIERI RINELLA, T. (2014). *Le Corbusier*. In *Il cinema degli architetti*, a cura di TRIONE, V. Milano: Johan & Levi, pp. 129-134.



- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BENTON, T. (2012). *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*. London: Thames and Hudson.
- BENTON, T. (2013). *LC Foto. Le Corbusier. Secret Photographer*. Zurich: Lars Müller.
- BOONE, V. (2014). *Un tournage comme tournant: l'architecture à l'écran*. In *Le Corbusier. Aventures photographiques*. Paris: Editions de la Villette, pp. 89-101.
- BOURDIEU, P. (1986). *Le Sens pratique*. Paris: Edition de Minuit 1984.
- CACCIA, S. (2014). *Le Corbusier dopo Le Corbusier. Retoriche e pratiche nel restauro dell'opera architettonica*. Milano: Franco Angeli.
- CACCIA GHERARDINI, S.; OLMO, C. (2015). *La Villa Savoye after Le Corbusier une longue Histoire*. In *LC 50 years after*, «Do.co.mo.mo international. Journal», n. 53, 02, pp. 40-47.
- COHEN, J.L. (1988). *Le Corbusier et la mystique de l'URSS: théories et projets pour Moscou, 1928-1936*. Bruxelles: Éditions Mardaga.
- COHEN, J.L. (2008). *Introduction a Toward a New Architecture*. Los Angeles: Getty Publications.
- COLMINA, B. (1998). *La publicité du privé - De Loos à Le Corbusier*. Orléans: éditions Hyx.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Editions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire*. Paris: Editions de Minuit.
- DOSSE, F. (2005). *De l'usage raisonné de l'anachronisme*. In «EspacesTemps», 87/88, pp. 156-171.
- ELWALL, R. (2007). *New eyes for old: architectural photography*. In CHARLTON, S. POWERS, A. *British modern: Architecture and design in the 1930s*. London: Twentieth Century Society, pp. 52-68.
- EJZENŠTEJN, S.M. (1937). *Teoria generale del montaggio*. In Id. 2004, a cura di MONTANI, P. Venezia: Marsilio (ed. orig. 1985).
- FANELLI, G. (2002). *Introduzione*. In MAZZA, B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*. Firenze: Firenze University Press, pp. 9-18.
- GATIER, P.A. (2009). *La restauration de la maison La Roche*. In «Monumental», semestriel 2, décembre, pp. 20-23.
- GATIER, P.A., Gandini, B. (2012). *I restauri della Maison La Roche e della villa E-1027*. In «Territorio», n. 62, pp.102-107.
- HARBUSCH, G. (2014). *Sigfried Giedion photographe de Le Corbusier: découvrir, expliquer, documenter, puglie*. In *Le Corbusier. Aventures photographiques*. Paris: Editions de la Villette, pp. 195-211.
- HEINICH, N. (2009). *La Fabrique du Patrimoine*. Paris: Editions de la Maison de Science de l'Homme.
- JOLY, P. (1987). *Le Corbusier à Paris. Essai sur une esthétique de l'architecture: 100 dessins du Fonds Le Corbusier à Paris, 50 photographies de Véra Cardot et Pierre Joly*. Lyon: La Manufacture.
- LEVINE, N. (2008). *Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive*. In «Journal of the Society of Architectural Historians», 1, pp. 14-17.
- MARGAILLAN, C. (2015). *Soffici et l'autoportrait*. In «Cahiers de la Méditerranée», 90, pp. 151-166.
- MAZZA, B. (2002). *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*. Firenze: Firenze University Press.
- MAZZA, B. (2014). *Le voir en jeu. Les photographes de Le Corbusier, 1920-1940*. In *Le Corbusier. Aventures photographiques*. Paris: Editions de la Villette, pp. 177-193.
- MONNIER, G. (1992). *La couleur absente*. In *Le Corbusier et la couleur*. IV rencontres de la Fondation Le Corbusier, 11-12 juin 1992. Paris: Fondation Le Corbusier, pp. 79-87.
- NAEGELE, D.J. (2007). *Le Corbusier's Seeing Things: La Vision de l'Objectif and l'Espace Indicible*. In *95th ACSA Annual Meeting Proceedings, Fresh Air*, Paper 65, pp. 812-819.
- NOIROT, J. (2009). *La Méthode Pierre Joly e Véra Cardot. Étude et inventaire(s) du fonds Cardot-Joly de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou*, Thèse de doctorat, Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense.
- NOIROT, J. (2012). *Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses Photographies*. In «Sociétés & Représentations», 2, n. 30, pp. 15-26.
- NORA, P. (1993). *Les Lieux de la Mémoire*, tomo 3, vol. I, Paris: Gallimard.
- ODELLO, L.; KIRCHMAYR, R. (2010). *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*. In «Aut aut», n. 348, ottobre/dicembre.
- PENZ, F. (2006). *Notes and observations regarding Pierre Chenal and Le Corbusier's. Collaborations on Architectures d'Aujourd'hui (1930-31)*. In ULUOGLU, B.; ENSICI, A. e VATANSEVER, A. *Design and Cinema. Form Follows Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 149-167.
- REBECCHI, M. (2015). *Cinema, arte architettonica. Il film secondo Ragghianti e Le Corbusier*. In CACCIA GHERARDINI, S.; ECCELI, M.G.; MECCA S. e PELLEGRINI, E., *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno e immagine*. Firenze: Dida press, pp. 211-229.

SUSANNA CACCIA GHERARDINI

- REDIVO, A. (2001). *Batir, L'Architecture d'aujourd'hui. Costruire l'architettura moderna. Il contributo di due film di Pierre Chenal*. Venezia: IUAV.
- RICOEUR, P. (2003). *L'oblio e la cancellazione delle tracce*. In Id., *La Memoria, la storia, l'Oblio*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 596-607.
- SBRIGLIO, J. (2011). *Le Corbusier & Lucien Hervé, A dialogue between architect & Photographer*. Los Angeles: Getty Publications.
- SOMAINI, A. (2011). *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*. Torino: Einaudi.
- SCHMITT, C. (2008). *La tirannia dei valori* (1967). Milano: Adelphi.
- ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, F. (2015). *Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia*. In «Rita», 04, pp. 136-143.

## Note

---

<sup>1</sup> Paris, Fondation Le Corbusier, L2(17)139a; I2(17)35.

<sup>2</sup> Paris, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Cardot-Joly.

<sup>3</sup> Paris, Fondation Le Corbusier, Lettre du 22 decembre 1970 de M.me Lotti Jeanneret au directeur de la Fondation Le Corbusier.

<sup>4</sup> Paris, Fondation Le Corbusier, T1(1)648.

## ***Percezione e conservazione dei paesaggi urbani: riflessioni sul contributo della fotografia***

### ***Perception and conservation of urban landscape: reflection about contribution of the photography***

**MARIDA SALVATORI**

Università degli Studi di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*The landscape photography is supported by deep motivations and set in motion complex processes. For Naples, as in other cities, the photography has certainly provided an opportunity for re-reading of his own image, representing new viewpoints and new deepening complexity and specificity. In this sense, it is particularly significant Napoli Imprevista of Roberto Pane who used in a targeted and intelligent photography offering new views and perspectives of the Neapolitan environment.*

*In the eighties, they were organized a series of photographic exhibitions in which participated the most innovative photographers of the international scene who narrated the town, re-reading urban places such as memory and history places.*

*The sight of these photographers has helped to overcome an image of Naples until then anchored to a reality too often labeled in folklore, pushing instead the need to look stretched to the nuances of a metropolis much more fascinating, full of multitudes and contradictions. In light of these considerations, the present contribution, through a cross-disciplinary survey of the history of photography and the visual arts, aesthetics and architectural history, analyze how and to what extent photographic reproductions of Naples have contributed to the perception and the conservation of that set of values acquired over time that characterize the historic urban landscape.*

#### **Parole chiave**

paesaggio urbano, conservazione, fotografia

Urban landscape, conservation, photography

#### **Introduzione**

Fotografare un paesaggio, sia esso naturale o urbano, rappresenta un'azione a cui prestiamo poca attenzione, nonostante sia sostenuto da motivazioni specifiche e metta in moto processi semantici complessi. Tale atto richiede di prendere posizione e assumere dei punti di vista, sia quando selezioniamo gli oggetti da riprendere, sia quando scegliamo le modalità espressive. Siamo di fronte, infatti, ad atti cognitivi, a processi di assegnazione di valori, a relazioni non lineari tra soggetto e oggetto e tra immagini e fruitore.

Fotografare non è una azione di trasformazione, ma di registrazione, e questo ha indotto a mitizzare la foto come copia "naturale" della realtà. Nella fotografia, in quanto immagine analogica, si crede di vedere la cosa stessa rappresentata, come ritenevano con i loro dipinti gli artisti dei secoli passati. La fotografia però ha ancor più illuso che le immagini rappresentassero le cose, fossero le cose, così nette e precise come si presentano al confronto della parola. Ma è una illusione e per interpretare la foto dobbiamo ancora

MARIDA SALVATORI

ricorrere alla parola. Dal punto di vista dell'informazione, dice Roland Barthes, la struttura dell'immagine fotografica presenta tre livelli: l'immagine linguistica, l'immagine denotata e quella connotata. Tali messaggi, seppur in diversa misura, rientrano nella sfera della cultura, si recepiscono cioè solo attraverso dei codici culturali. Il fotografo del resto soggiace a dei modelli, opera delle emulazioni. Esprime le tensioni culturali, il gusto, il senso sociale, politico, quello della vita del proprio tempo, anche se a volte inconsapevolmente.

Il fotografo – come ci ricorda Cesare Brandi – pur intenzionando il modello non lo sospende come la pittura, dal flusso esterno della vita; egli davanti al modello rimane spettatore: è su questa attitudine che inserisce la sua intenzionalità psicologica e formale. Se quanto viene rappresentato è il paesaggio urbano e l'architettura, le cose si complicano ulteriormente. Parlare di fotografia e di paesaggio nelle sue diverse dimensioni e riflettere su questa relazione significa imbattersi in una serie di interrogativi e fare i conti con alcune questioni a tutt'oggi aperte. Una di queste è certamente dove collocare la fotografia: tra arte o scienza, interpretazione o documento. A tal proposito, Roberto Pane, discutendo sulla necessità di fotografare l'opera di Brunelleschi, chiarisce che «chiunque abbia esperienza di storiografia - quale che sia il suo particolare orizzonte - sa bene che la testimonianza totalmente obiettiva non solo non esiste, ma che anzi, quanto occorre a una conoscenza dotata di significato è proprio il suo contrario; cioè che la sola vera e utile testimonianza implica il principio di partecipazione, e quindi di una scelta e di un giudizio. Similmente, affermare che non si debba dar credito a una serie di immagini dell'opera di Brunelleschi, eseguite da un fotografo che sia anche uno storico dell'architettura è, ancora una volta, il voler privilegiare la totale obiettività e quindi quella neutralità che tende, appunto, all'assenza di ogni significato». In altre parole, questa forma di riproduzione meccanica della realtà non può che definirsi come efficace contributo di una testimonianza storico-critica. Al contempo, la possibilità di fissare immagini della realtà, vale a dire la raffigurazione dal vero di una porzione di un dato spazio in un dato istante del tempo, apre la strada a un'ulteriore questione, collocando la fotografia nel discorso sulla memoria dei luoghi e intorno al nodo storia-memoria. La nostra percezione dell'insieme degli elementi caratterizzanti un determinato paesaggio contribuisce alla formazione dei significati e dei valori che condizionano le nostre scelte e le nostre azioni. Tra queste certamente si possono indicare la tutela e la conservazione delle preesistenze che conferiscono a uno specifico paesaggio una propria identità estetica.

Ecco che la fotografia rappresenta un modo di guardare il mondo, riproduce una pausa contemplativa e un momento di conoscenza, proponendosi pertanto come uno degli strumenti culturali attraverso cui si realizza il nostro rapporto con il mondo (così come la pittura e le varie altre forme di rappresentazione). Per Napoli, come per altre città, la fotografia ha certamente offerto un'occasione di rilettura della propria immagine, rappresentando nuovi punti di vista e approfondendone complessità e specificità.

### **1. La fotografia dei luoghi: Napoli e la percezione dei valori della conservazione**

Napoli è una città carica di singolari suggestioni storiche e paesaggistiche che caratterizzano un tessuto urbano plurisecolare spesso ferito da interventi impropri.

Condizione di cui è consapevole Roberto Pane che con il noto saggio *Napoli Imprevista*, propone una nuova interpretazione della città che fosse finalmente consapevole dei suoi valori più significativi. Le immagini qui riprodotte vi svolgono un ruolo non più secondario,



ma sostanziale nella stessa individuazione di tali valori: sono immagini criticamente orientate alla percezione di quanto il discorso intendeva spiegare e commentare. Così testo e immagine componevano un percorso inscindibile, intimamente connesso, e andavano a costituire un vero e proprio metodo di lettura. Ciò spiega l'individuazione del lavoro come documentario che anticipa l'interesse dell'autore per l'uso della cinematografia (si penso solo ai noti documentari sulla Napoli Conventuale e sulle Scale napoletane del „700).

Nelle fotografie di Pane si riscontra un marcato interesse per i valori ambientali e la materia vissuta dell'architettura storica: è nota l'osservazione in merito al "carattere" delle murature in tufo, che presentano una sorta di bugnato rovescio perché i conci vengono erosi e la malta rimane invece resistente agli agenti atmosferici. Stessa osservazione compiuta da Schinkel ma per lui era trascuratezza, per Pane è già presente invece una valutazione di qualità chiaroscurale ambientale, individuazione appunto di un carattere. Se si osservano attentamente le numerose immagini presenti nel volume, è facile constatare che esse non mostrano altro che una misurata articolazione di spazi esterni e interni, spesso variamente intersecati e complessi: qualche volta, poco più di un gioco di chiaroscuri. Non si tratta di valori artistici e decorativi eccezionali dell'architettura – sottolinea Giulio Pane nella recente riedizione di *Napoli Imprevista* – ma di ciò che si direbbe una temperie, un gusto composito che per almeno tre secoli riesce a mantenere un delicato equilibrio tra le istanze vitali della popolazione che le abita. Ma oggi accade che quelle pur piccole immagini, talvolta poetiche per la loro stessa nuda semplicità, accentuata dal bianco e nero, testimoniano insieme la singolarità dei valori plastici di un ambiente allora inedito e la scomparsa -tutta contemporanea- della stessa capacità di apprezzamento di quei valori. Il lavoro allora proposto sarà poi alla base del progetto // *centro Antico di Napoli* del 1971, in cui si riscontra la stessa attenzione rivolta alla lettura dei valori ambientali del tessuto urbano, fornendo una prospettiva di analisi significativa. In tali immagini, non può non riscontrarsi uno specifico apporto al concetto di materia dell'architettura, riconoscendo una certa attenzione alle patine. Le sue immagini fotografiche appaiono infatti particolarmente sensibili al vissuto dell'uomo là dove si riscontra una attenzione significativa per quegli scorci di piccoli episodi di edilizia diffusa, che nella espressione di materia, prima ancora che di forma, ne esprime il vissuto dell'architettura, come dell'uomo. Da qui, emerge chiaramente la sua idea di istanza psicologica come stratificazione inconsapevole di memorie riscontrabile nelle immagini del centro antico dove, in maniera naturale si realizza la percezione delle realtà architettoniche e ambientali. La fotografia di Pane così come le sue sperimentazioni cinematografiche con i noti cortometraggi offrono una immagine di Napoli in cui l'architettura si emancipa da una raffigurazione stilistica per concretizzare e valorizzare lo spazio vissuto.

L'attenzione rivolta dallo studioso alla materia dell'architettura ha non poche implicazioni per il restauro e la conservazione del paesaggio storico urbano napoletano dove in ogni suo angolo è percepibile, seppur degradata, la materia costitutiva dell'architettura fatta di massa lapidea vulcanica di cui il tufo ne è protagonista assoluto. Ecco che l'immagine delle murature, degradate dal tempo e dall'incuria dell'uomo nonché le tinte a calce dilavate ed erose delle cortine edilizie, una pelle invecchiata ma ancora identitaria del luogo, rappresentano il carattere dell'architettura napoletana, un insieme di valori estetici e storici da conservare, valorizzando "lo stato attuale dei materiali originari" eliminando e/o rallentando esclusivamente i fenomeni patologici di degrado.

MARIDA SALVATORI

La potenzialità espressiva della materia quale valore da conservare, com'è noto, è presente da tempo nello statuto teorico del restauro se solo si pensi a John Ruskin, Giacomo Boni prima e Cesare Brandi poi che dedica ampio spazio al concetto di materia. Benché Roberto Pane non faccia esplicito riferimento nelle sue riflessioni in modo sistematico al concetto di materia, le immagini da lui proposte rappresentano nella nuda schiettezza del mezzo fotografico la consapevolezza che la letteratura edilizia del centro antico di Napoli ha un proprio carattere determinato non solo da specifici rapporti con il contesto ambientale ma anche dalla materia costitutiva di quello specifico luogo in un equilibrio perfetto tra fisicità e personalità.

Da qui è chiaro come il "pensiero visivo" di uno storico dell'architettura, nonché teorico del restauro come Roberto Pane, evidenzia l'importanza della insostituibilità della materia che non può che riportarci alla mente quanto espresso al riguardo da Luigi Pareyson: «l'opera non ha contenuto, materia, stile: l'opera è il suo contenuto, è lo stile in cui è formata, è la sua propria materia», sostanza che, nella conservazione, non può ignorare il concetto di degrado che va a incrementare la medesima materialità, storicamente ed esteticamente, in quanto «i segni di dissipazione materiale rinviano fenomenologicamente alla decifrazione dei trascorsi generativi e a quella della inevitabile fine: quindi collocano il presente dell'opera come momento della sua propria temporalità, come stadio della sua materiale mutevolezza».

Il concetto di alterazione della materia è visto in tale prospettiva come momento di acquisizione di ulteriori equilibri e assetti storici ed estetici. La connotazione positiva del processo di consunzione della materia legata al tempo nasce nell'ottica di equilibrio dei significati, tra permanenza e mutamento, poiché senza permanenza non c'è trasmissione di cultura, senza mutazione non c'è storia. Sebbene parta da una cultura metafisica e surrealista, ritroviamo una analoga attenzione per il vissuto del paesaggio urbano napoletano anche nei ritratti che ne fa Mimmo Jodice. In *Vedute dei Napoli* (1980) Jodice propone infatti una serie di volti di Napoli, un viaggio non già nelle viscere della città, ma fra le disarmonie del suo modo di apparire al di là delle circostanze più immediate, più formalmente eloquenti che la connotano nell'immaginazione promossa da una lunga e fondata tradizione. In tale lavoro, il fotografo napoletano presenta una collezione di immagini che mostrano più i luoghi che gli uomini. Questa attenzione al paesaggio urbano nasce da un dialogo maturo con la fotografia internazionale e da una visione che arricchisce l'immaginario napoletano con la cultura metafisica e surrealista. Jodice cerca una durata che rompa gli schemi della narrazione per comporre una lettura profonda della città e dell'architettura. Se il titolo *Vedute di Napoli* rievoca la lunga tradizione pittorica di una Napoli dipinta ad acquerello, le Vedute di Jodice colgono il volto magnetico e non mitigato di Napoli: la città è vista e vissuta dalle viscere delle sue architetture, attraverso le sue strade strette e le sue piazze, lungo i muri degradati. Come l'architetto posto di fronte a un dato luogo disegna una nuova visione dell'ambiente preesistente, così il nostro fotografo trasforma il luogo trasfigurandolo in un *pro-jectus* immaginario. Se mai fosse possibile riunire in una unica mostra tutte le vedute che ha dedicato a Napoli, noi ci ritroveremmo a ripercorrere in un labirinto di simboli, il *fil rouge* dell'architettura di questa città. Le visioni degli oggetti fotografati da Jodice, non vanno intesi come rappresentazioni mimetiche della realtà, bensì come idee dei luoghi osservati. Come efficacemente osserva J.F. Chevrier «nessun tema della cultura di questa città e della sua terra gli è mai stato indifferente, l'architettura, il paesaggio urbano, tutti questi materiali ci consegnano un

terreno sedimentario nel quale il passato, il presente e il futuro (la memoria futura) scivolano l'uno nell'altro, mescolando vestigia e segni premonitori».

Nelle sue foto – come giustamente osservato da diversi studiosi – non è necessario entrare in un antico palazzo o in una chiesa per percepire le testimonianze del passato: quelle pieghe chiaroscurali di un panno steso che si staglia sullo sfondo anonimo di un intonaco rugoso fanno dimenticare la realtà modesta dell'oggetto comune, il panno appunto, che così ripreso, esprime lo stesso virtuosismo di uno stucco del „600 o del „700, così come un lacerto di cupola simmetricamente inquadrato dalle ante di un vecchio balcone tra gli scuri lignei aperti, non mostra soltanto il frammento di una cupola ma dimostra piuttosto che ogni angolo della città può improvvisamente trasformarsi in teatro. In tale visione, nei vicoli e nelle piazze, dentro il perimetro della città antica si sviluppa tutto un continuo ritratto di famiglia in esterni, in una cornice architettonica fastosa e degradata dove il presente non smette di dialogare con il passato. La città vuota diventa metafisico contenitore di disagio e memoria sospesa nel tempo. Il senso di straniamento e di attesa, la ricerca sistematica del vuoto pongono le vedute su un piano concettuale, pur restando vivo in Jodice il desiderio di dare una lettura fotografica ai luoghi della sua città, impegnandosi sul significato della presenza dei frammenti del passato nella complessità del presente, ma anche nel momento in cui essi hanno iniziato a perdere contatto con la storia. Nel progetto *Napoli Sospesa* (1988) Vittorio Magnano Lampugnani osserva come Napoli appaia la città della convivenza impassibile di epoche, architetture, culture, le cui contraddizioni sospese Jodice sa sviscerare. Così il fotografo cattura la vita negli oggetti e nei luoghi, sottolinea nelle sue atmosfere sospese il loro essere morti e vivi insieme, morti perché silenti, vivi perché presenti, perché, pur nella loro immobilità, ricchi di significati per chi li osserva. Non interpreta il presente, come fanno la maggior parte dei narratori di questa città, ma ridà vita al passato, riscopre nei suoi resti architettonici e artistici la vita da loro vissuta.

Il suo lavoro – osserva la Valtorta – è un inquieto cercare di capire attraverso le immagini se e come l'uomo possa abitare lo spazio intorno a sé, come passa, l'uomo contemporaneo, conservare memoria di sé e della storia degli altri uomini che hanno abitato prima di lui lo stesso spazio, se possa, ancora capire e cercare la bellezza. In tale prospettiva, è lo stesso Mimmo Jodice che ci spiega come una doppia progettualità pervada la sua opera: da un lato indagare la storia e lo spirito dei luoghi per darne rappresentazione significativa e dall'altra raccontarli alla sua maniera, cercando con la trasfigurazione di mostrare le coincidenze tra realtà e visione, in una dimensione irreale e metafisica. Il suo è "l'invisibile messo a fuoco" secondo l'efficace definizione di Annette Malochet. A tal fine, il fotografo napoletano ha saputo misurarsi con i temi fondativi della cultura architettonica come la forma, lo spazio, la materia, i colori e la luce. La predilezione del bianco e nero contribuisce a far acquisire alle immagini una astratta forza simbolica tutta incentrata sul tempo: la luce cambiando intensità segna lo scorrere del tempo. Il colore viene invece utilizzato per rappresentare la forza espressiva della materia, così come emerge nel lavoro *Sotto Napoli* (1988), in cui il protagonista è il tufo. In questo caso Jodice ha ritenuto opportuno portare in luce la forma materica nella sua tangibile e irripetibile epidermide cromatica. Ancora una volta è stata una lezione di architettura, una riflessione sul rapporto latente tra la natura del luogo e la storia del costruire. Tant'è che in quella mostra il fotografo ha voluto idealmente seguire il tracciato del tufo, che muovendo dal sottosuolo riaffiora sull'azzurro del mare in costruzioni suggestive come Castel dell'Ovo e Palazzo Donn'Anna.

MARIDA SALVATORI



Fig. 1: Foto di Roberto Pane (1971).



Fig. 2: Foto di Mimmo Jodice (*Obiettivo Napoli* 2005).

Jodice è stato tra i primi fotografi che all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso - svuotando consapevolmente lo spazio cittadino - manifesta una nuova sensibilità che non considera più il reportage quale via principale per interpretare la realtà urbana. In quegli anni, la scelta di tanta fotografia italiana sarà di volgersi dall'uomo al paesaggio, allo spazio, quasi a riconoscere a esso un valore maggiore rispetto al primo, a vedervi le tracce della storia, l'inconscio della collettività, qualcosa che sopravvive all'uomo, che è più concreto dell'uomo, che racchiude i segni labili delle vite individuali, ma delle strutture costanti che determinano nel tempo i modi di vivere della società nel suo insieme.

Il fotografico partenopeo è tra i protagonisti di questa nuova stagione, inaugurata a Napoli in quegli anni dalle committenze curate da Cesare de Seta per l'Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli che rappresenteranno un momento cardine di questa nuova cultura del guardare. Con *Sette fotografi per Napoli* si lanciava una sfida inedita: realizzare una committenza pubblica affidando loro il compito di proporre una interpretazione personale della città. Fotografare Napoli non è una cosa facile perché la città si presta a intrappolare gli autori in facili stereotipi. Nel 1981 De Seta diede l'avvio a questo lavoro con sette importanti firme della fotografia italiana perché liberamente aggiornassero il quadro iconografico della città fornendone una personale lettura. Il progetto proseguirà l'anno successivo con *Città sul Porto*, l'anno seguente con *Napoli d'Inverno*, nel 1984 con *Fasti barocchi* in cui viene rappresentata la ricchezza pittorica e architettonica del secolo d'oro della storia dell'arte meridionale, attraverso dettagli architettonici, segmenti di mura affrescati sopravvissuti al degrado e all'indifferenza degli abitanti, ultima tappa sarà nel 1985 il progetto *Cartoline di Napoli*. Tale percorso è stato poi di recente ripreso con la mostra *Obiettivo Napoli: luoghi, memorie, immagini*. Fotografi come Jodice, Castella e Basilico vengono ancora chiamati a dare una nuova e significativa interpretazione fotografica di Napoli.

La fotografia dei luoghi portata avanti da questi fotografi in più di trent'anni, non solo rappresenta una svolta nel panorama italiano ma pone un fecondo rapporto con altre



discipline come la letteratura, l'antropologia, l'architettura e l'urbanistica. A tal proposito, nel 1982 a proposito di *Teatralità quotidiana a Napoli* il critico Luigi Carluccio scrive: «la fotografia ha frugato la città sotto tutti i punti di vista (esaltando) appunto il mito di un sistema complesso di pietre e di sangue, cresciuto fisicamente a strati sovrapposti e dilatato a dimensioni di metropoli. La città di Jodice è Napoli in un contesto serrato di spazi prospettici: vicoli, palazzi, cortili, piazze e di altri spazi bloccati, una città senza folklore».

Una lettura fotografica di Napoli che si misura sul filo del millennio ed è questa una particolarità che pochi altri luoghi possono vantare. La città finora così densa e piena di figure e riferimenti, di voci, smette i suoi abiti chiassosi. Un silenzio che sa di storia si impossessa dell'ambiente e le foto diventano visioni di un luogo dove i segni del passato tornano ad abitare il presente rendendolo vivo e quasi tormentandolo con la sua forza incombente. Il gesto fotografico testimonia un malessere chiaro e tangibile in una città ricca di suggestioni ma anche di problemi, un'immagine urbana che esprime il perenne conflitto tra un presente che pretende soluzioni e un passato da interrogare e conservare in quanto forma e sostanza del nostro presente.

L'incrocio di saperi e linguaggi dei diversi fotografi ha contribuito a ridisegnare non una immagine unica, perché non c'è un'immagine onnicomprensiva e totalizzante di Napoli come di qualsiasi altra metropoli, ma di rendere, da "architetti della visione", come definisce Alvaro Siza il lavoro di Basilico, attraverso l'essenzialità del loro racconto, la "visibilità" e l'"aver cura" dei luoghi. Così il racconto fotografico espresso per esempio in *Obiettivo Napoli*, secondo Angelo Trimarco, ricompone e costruisce un'immagine di Napoli come un "aver riguardo", come esperienza e pratica dell'abitare. Dove l'abitare in senso heideggeriano come "tratto fondamentale dell'essere umano" e come "modo in cui i mortali sono sulla terra" evidenzia il rapporto con il luogo come un prenderne "dimora". La fotografia stessa si è fatta esperienza del luogo, un saper vedere frutto dell'esperienza e della pratica della realtà urbana indagata che fa sì che l'immagine prodotta non sia semplicemente lo sguardo di uno spettatore esterno.

Seppur con codici espressivi diversi, viene così proposta una lettura fotografica della città senza gesti eclatanti ma con espressioni sommesse e sussurrate. In tal senso, le foto di Giovanna Borgese non rappresentano strutture e siti di grande rilievo ma angoli, scorci, dettagli, come il sistema di cupolette di Santa Maria della Sanità, nonché gli scorci di Santa Maria dei Sette dolori. Questi edifici seicenteschi, proposti in una prospettiva inedita, rivelano – sottolinea Cesare de Seta – tratti della cultura artistica napoletana quasi sommersi. Riesce inoltre con un semplice gesto fotografico a esprimere al meglio la sua pena per lo stato di degrado in cui versa il patrimonio culturale: nel chiostro degli Ospedali degli Innocenti, sotto le volte affrescate, c'è l'austero busto di un signore ottocentesco sceso dal piedistallo, finito in terra e rimasto sbigottito per lo spettacolo di abbandono.

Luigi Ghirri declina invece in modo personale e originale il tema del colore che viene sapientemente utilizzato per esprimere al meglio la storicità stratificata dei luoghi così come emerge chiaramente nelle serie di foto dedicate al Museo archeologico: le iscrizioni marmoree fanno ormai corpo con gli intonaci erosi, quasi il tempo avesse così voluto ridurre le distanze tra il reperto e la fabbrica che le contiene.

Tali foto esprimono il desiderio di consegnare all'immagine fotografica il compito di guidare l'individuo, ormai completamente condizionato dagli stereotipi visivi, fotografici o televisivi, verso il recupero della facoltà immaginativa, ovvero la capacità di gioire delle piccole cose entro le quali si cela la bellezza: «in fondo in ogni visita dei luoghi portiamo – sottolinea il fotografo – con noi questo carico di già vissuto, ma lo sforzo che quotidianamente

MARIDA SALVATORI



Fig. 3: Foto di Luigi Ghirri (de Seta 1981).



Fig. 4: Foto di Vincenzo Castella (de Seta 1985).

siamo portati a compiere, è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine: non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo».

La fotografia come *Blow up* dunque. L'autore, annullandosi e sfruttando le potenzialità della fotografia di essere specchio del reale, lascia che esso reiteri e moltiplichi attraverso la fotografia i suoi significati e la sua dimensione caotica. La visione del paesaggio di Ghirri come specchio della realtà caotica contemporanea e della fotografia come strumento capace di restituire, attraverso uno sguardo minimalista sulle cose, un'altra visione della realtà antagonista a quella delle riviste patinata, si fa programma nel progetto *Viaggio in Italia* a cui partecipa anche Mimmo Jodice. Il fotografo napoletano insieme a Ghirri pone infatti alla base della sua riflessione la coscienza della immediata perdita del paesaggio straordinario del Bel paese: «io credo - afferma Jodice- che noi italiani viviamo in un paese dove la realtà e la storia hanno una tale presenza e un tale carattere che non è possibile non essere attenti».

Un uso diverso e originale del colore si riscontra invece in Vincenzo Castella: un colore temperato, caratterizzato da ombreggiature lievi e luci soffuse, così come emerge dalle foto del chiostro di San Martino o dagli scatti delle evidenze archeologiche disseminate lungo la costa di Posillipo. Tali architetture appaiono immerse in una atmosfera soffusa con una sottile patina dorata: la luce e il colore distendono la patina del tempo sulle memorie classiche di questa città.

Castella ha scelto il colore per la natura, la forma, la realtà dell'oggetto che rappresenta e restituisce, tale scelta serve a comprendere l'oggetto, al fine di ottenere una visione morale, non estetica di ciò viene rappresentato. Vengono così abbassati i toni cromatici presenti nell'immagine che rendono le sue vedute sbiadite, quasi monocrome, come monocroma e omologata è la vita contemporanea di chi abita le metropoli. Castella rappresenta i frammenti, le differenze, i dettagli della città, rifiutando qualsiasi concessione a facili spettacolarizzazioni. Essere guidati da una visione che non sia ricerca di perfezione né di stile è un fattore chiave della sua fotografia. Il suo obiettivo è aiutare la percezione a riattivare i circuiti della propria coscienza, svegliando la nostra mente dal torpore in cui è caduta a causa di una overdose di immagini della contemporaneità. Grazie alle sue foto è possibile comprendere il processo di declino della città storica e l'affermazione dei nuovi

modi di abitare e vivere la città, legati all'esigenza sempre più urgente di vivere i luoghi identificandosi con essi in maniera nomade. Egli riesce con intelligenza a cogliere il differente legame che l'uomo della città di oggi ha instaurato con il territorio, un legame più fluttuante, che non permette di identificarsi con nessun luogo in particolare.

In sostanza, l'*imago urbis* di Napoli riprodotta dal mezzo fotografico restituisce ai luoghi la profondità della memoria e il senso del loro passato contribuendo a dare in prospettiva tutto lo spessore alla decadenza presente.

In alcuni casi però l'intenzione del fotografo si concentra troppo sulla ricerca formale, scegliendo la via della forma e della astrazione più spinta. Napoli così diventa un pretesto. Altri invece come Jodice, Ghirri, Castella richiamano all'attenzione, alla curiosità e quindi alla cura e alla conservazione dell'universo dei valori e dei vissuti racchiusi nel paesaggio urbano. Seppur con poetiche diverse, la lettura fotografica della città ci restituisce una Napoli dal volto umano, rugoso e sofferente che rappresenta la sua caratteristica distintiva: la particolare estetica decadente che emerge dal degrado diffuso del paesaggio urbano diventa infatti un valore che esprime al meglio la stratigrafia della millenaria storia della città e allo stesso tempo il forte carattere materico dell'architettura. Non è infatti un caso che le più riuscite visioni di Napoli siano quelle che hanno puntato sulla lettura della materia costitutiva dell'architettura napoletana: i tufi e i piperni plasmano un universo di forme che degradandosi si umanizzano, riportando alla luce il vissuto dei luoghi. Emerge inoltre un aspetto quasi archeologico dell'architettura napoletana nel momento in cui il tufo degradandosi perde lentamente il carattere di artificio, tornando ad integrarsi in modo naturale nel paesaggio circostante, in una compenetrazione ormai inscindibile tra natura e storia dell'uomo.

## Conclusioni

Il lavoro di interpretazione dei luoghi prodotto dalla fotografia è in qualche misura paragonabile all'attività che appartiene alla pratica della conservazione architettonica e ai suoi statuti teorici nel momento in cui si afferma di voler reinterpretare senza distruggere, aggiungere il proprio segno in modo non invasivo, lasciare la porta aperta a infiniti altri percorsi storiografici e critici. Anche l'interesse per i particolari minimi, per i percorsi di ricerca alternativi e tradizionalmente subalterni, potrebbero accomunare il conservatore al fotografo. In tal senso, anche se a volte inconsapevolmente, la fotografia è in grado di registrare le infinite potenzialità espressive della materia storica degli edifici così come emerso nella lettura fotografica di Napoli.

Ma la fotografia è uno strumento da usare con molta cautela perché, soltanto apparentemente oggettiva, tende sempre a sottrarre un dato alla realtà dalle sue relazioni d'insieme per consegnarlo alla definitività dell'attimo istantaneo. Ed è questo il punto critico, come noi percepiamo questa istantanea?

Oggi siamo sommersi da immagini e segnali esasperati che riducono la nostra capacità di vedere e ci costringono in continuazione a una visione bassa nel tessuto caotico urbano. Quanti di noi – evidenzia Mimmo Jodice – riescono a usare uno sguardo lento per capire, ricordare, emozionarsi? Quanti di noi fermano o alzano gli occhi per ammirare un'architettura? Si parla molto, e giustamente, di inquinamento ambientale e dell'inquinamento acustico e solo raramente ci si occupa dell'inquinamento visivo che invade e offende la nostra vista.

MARIDA SALVATORI

La capacità di guardare ci sfugge sempre di più e si va perdendo con essa la possibilità dell'osservazione e della riflessione. La fotografia, formidabile strumento di registrazione e documentazione, è capace persino di registrare ciò che non vediamo, ma siamo abituati ad utilizzarla in modo visivo, cioè sbrigativo e riduttivo, a selezionare la lettura immediata, i dati che interessano qui e ora. Paradossalmente la nostra percezione del passato diventa infatti impossibile proprio quando la possibilità tecnica di rievocarlo ha raggiunto un grado di perfezione senza precedenti. La fotografia, il cinema, le riproduzioni virtuali ci aggrediscono con una quantità di informazioni di gran lunga superiore a quella che noi siamo in grado di assimilare. Questa sovrabbondanza di dati non ci permette più di percepire i valori identitari del paesaggio storico urbano: ecco, dunque, che il gesto fotografico, inteso come rilevamento semantico dei luoghi, può offrirci la possibilità di fermarci e di riflettere sulla "vera presenza" di certi luoghi e architetture.

## Bibliografia

- Obiettivo Napoli: luoghi, memorie, immagini* (2005). Napoli: Electa.
- BRANDI, C. (1966). *Le due vie*. Bari: Laterza.
- Il centro antico di Napoli. Restauro urbanistico e piano d'intervento* (1971). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DELLA TORRE, S. (2008). *La fotografia e il restauro: uno strumento da ascoltare*. In «Ananke», n. 53, pp. 141-155.
- DE SETA, C. (1981). *Napoli '81: Sette fotografi per Napoli*. Napoli: Electa.
- DE SETA, C. (1985). *Napoli '85: Cartoline di Napoli*. Napoli: Electa.
- FANELLI, G., (2009). *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- GHIRRI, L. (1989). *Paesaggio italiano*. Milano: Electa.
- JODICE, M., PEDICINI, I. (2015). *La camera incantata*. Verona: Contrasto.
- L'immagine fotografica: 1945-2000* (2004). In *Storia di Italia*, a cura di LUCAS, U. Torino: Einaudi.
- MADESANI, A (2005). *Storia della fotografia*. Milano: Bruno Mondadori.
- MALOCHET, A. (1987). *L'invisibile messo a nudo*. In JODICE, M., *Suor Orsola*. Milano, pp. 17-19.
- Blow up, fotografia a Napoli 1980-1990* (2014). a cura di PAGANO, D.M., GIULIANO, S. Napoli: Arte"m.
- PANE, R., a cura di PANE G. (2007). *Napoli Imprevista*. Napoli: Grimaldi.
- PAREYSON, L. (2002). *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bonpiano.
- Vedute di Napoli*. a cura di PIOVANI, A., fotografie di M. Jodice. Milano: Gabriella Mazzotta.
- VALTORTA, R. (2013). *Mimmo Jodice*. Milano: Mondadori.



## ***L'efficacia di nuove tecnologie nella valorizzazione del paesaggio della Brianza***

*The new technologies ability for landscape's enhancement of the Brianza*

**FERDINANDO ZANZOTTERA**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*In the 20th century the Brianza, 'the idyllic region more rich and fertile in all Lombardy' (Richard Bagot, 19th century), was hit by a crushing unit that had characterized its development and identity. The alteration of the values and the rapid shift from agricultural to industrial reality generated a loss of specific identity's awareness and a violent drop of the cultural heritage. With the support of local institutions (Lombardy Region, municipalities, Institute for the History of Lombard Art) were developed communication strategies, with the use of current technologies for the recovery of collective memory, also offered to the international public of EXPO. By participating at the all communication process, I learned the ability of the latest technologies to enhance the plots that still exist between landscape, craftsmanship, heritage, monuments, as I'll show in my report.*

### **Parole chiave**

Beni Culturali, Brianza, Ville di delizia, Ville gentilizie  
Cultural Heritage, Brianza, Delight villas, Noble villas

### **Introduzione**

La Brianza, terra lombarda operosa che nel secolo della rivoluzione industriale italiana ha saputo interpretare in maniera peculiare le necessità economiche e produttive del vasto panorama europeo, è da sempre caratterizzata da confini labili che, di volta in volta, si sono allargati o ristretti in funzione di specifiche visioni burocratiche o necessità politiche. Il suo territorio, che tralasciando i meri confini amministrativi della Provincia di Monza e di Brianza di recente costituzione è oggi vagamente compreso tra la fascia settentrionale di Milano e le prime propaggini delle colline comasche e lecchesi, ha esercitato un enorme fascino su artisti, poeti, nobili e semplici viaggiatori. Questi, ammaliati dal suo ricco e mutevole paesaggio naturale circondato da monumenti architettonici di indiscusso valore, ne hanno in molti casi tessuto le lodi o ne hanno reso celebre il suo splendore attraverso la pittura. Dalla stringente identificazione della Brianza di epoca imperiale romana e della prima cristianizzazione lombarda, che la identificava con il territorio occupato dai centri abitati montano-collinari compresi tra il gruppo montuoso del San Genesio e il rilievo di Montevecchia, si è passati a identificare il territorio brianteo con un'area sempre più vasta, vagamente compresa fra i corsi fluviali del Seveso (a ovest) e dell'Adda (ad est), il Triangolo Lariano (a nord) e l'area monzese (a sud). Un'incertezza espressa anche dallo scrittore e letterato Ignazio Cantù, fratello del più celebre Cesare Cantù, che nel 1836 nel volume intitolato *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini* [Cantù 1836] formalizzava i suoi personali confini della terra briantea definendola come: «la frazione della diocesi milanese che, formata di campagne, di boschi, di vigneti; sparsa di ville,

casali e borghi; ora elevata in colline, ora allargata in pianura; qua occupata da svariati bacini di laghi» possedeva anche una vasta terra asciutta caratterizzata da un «clima molle lieto e delizioso», abitata da persone «d'indole vivace, sorridenti, di maschia beltà e di rosea salute».

Ciò che caratterizzava il territorio per Ignazio Cantù era la sua popolazione, misteriosamente capace di riconoscersi in un „non luogo“, perché, come affermava la viaggiatrice inglese Tryphosa Bates-Batcheller all'inizio del XX secolo riprendendo la definizione di terra briantea fornita dal Marchese d'Adda, non poteva possedere confini reali perché «paese da fiaba» [Bates-Batcheller 1980].

Una visione entusiasmante comune a molti altri autori tra i quali il romanziere e saggista inglese Richard Bagot che nel 1904 scriveva: «Sono pochi gli stranieri che, visitando il lago di Como, riescono a dedicare una parte del loro tempo a qualche escursione nella pittoresca zona conosciuta come Brianza. E forse in nessun altro luogo d'Italia si può trovare un paese più idilliaco che in questo paradiso lombardo. «È il più delizioso paese di tutta l'Italia» - dichiarava uno scrittore italiano (Baretti) - «per la varietà delle sue vedute, per la placidezza de' suoi fiumi, per la moltitudine de' suoi laghi; offre il rezzo dei boschi, il mormorio delle acque, e quella felice stravaganza che mette la natura ne' suoi assortimenti. Insomma in questo vaghissimo paese, ovunque si porti lo sguardo, non si scorgono che paesaggi ornati di tutte le grazie campestri, la cui contemplazione produce quei momenti di dolce meditazione che tengono l'anima in un grato riposo», e in verità questo panegirico non è assolutamente esagerato» [Bagot 1904].

La descrizione che fornisce Bagot della Brianza alle soglie del primo EXPO milanese celebrato nel 1906, costituisce una registrazione dell'entusiasmo che questa terra suscitava tra il XVII e il XX secolo nei viaggiatori stranieri che, talvolta, inserivano la visita della terra briantea e di alcune cittadine, all'interno dei loro personali *Grand Tours*. Talvolta i giovani nobili viaggiatori deviarono dalle tappe tradizionali di questi lunghi viaggi per la curiosità di imbattersi nelle vestigia lasciate dalla corte di Teodolinda o per verificare la fama raggiunta da alcuni luoghi giudicati paesaggisticamente incantati, mentre altre volte i loro viaggi erano motivati dal rinsaldare i rapporti con le famiglie nobili che, in Brianza, possedevano aristocratiche dimore nelle quali assaporare la signorile arte italiana del „vivere in villa“. Dal tempo degli scritti di Bagot il territorio e il paesaggio brianteo sono profondamente mutati e molti dei maestosi palazzi nobiliari sono divenuti, in questi ultimi decenni, proprietà pubbliche o condomini di lusso frazionati in piccole unità abitative. Le splendide limpide acque narrate non sono più cristalline e non sempre il vasto patrimonio arboreo e boschivo è stato difeso e concepito come bene prezioso per la collettività, soprattutto nei decenni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale. A partire da essa vennero infatti studiati alcuni interventi urbanistici e viabilistici per potenziare i collegamenti tra Monza e Milano e tra il capoluogo lombardo e il resto della regione, dando origine a molteplici ipotesi avanzate da gruppi di imprenditori e di amministratori locali, che volevano realizzare all'interno del Parco della Villa Reale di Monza un'ampia area ludica attrezzata e lo stadio di calcio della città. Tra i numerosi progetti ipotizzati negli anni cinquanta che hanno rischiato di trasformare il „più vasto parco recintato d'Europa“ vi furono anche quelli che prevedevano la realizzazione di un vasto lago artificiale, da ottenere attraverso la modifica del tracciato del fiume Lambro, e la costruzione di una superstrada di collegamento tra il Monte Spluga e il capoluogo lombardo, il cui tracciato avrebbe nettamente separato in due parti il parco reale di Monza. Quest'ultima proposta nasceva dall'idea degli ingegneri Bergamasco e Trolli, in

collaborazione con l'architetto Ketoff, che intendevano realizzare una „Strada Parco“ di matrice americana. Essi volevano costruire una strada con due carreggiate, di circa dieci metri di larghezza ciascuna, divise da un'imponente fascia di separazione e affiancate da due piste ciclabili di circa quattro metri di larghezza. Ai suoi fianchi gli ingegneri intendevano posizionare una fascia alberata continua, che desse la sensazione ai viaggiatori di attraversare un bosco e che fornisse la possibilità di soste ristoratrici in aree „artificiali“ appositamente predisposte. Differenti furono i tracciati proposti e tra gli ultimi progetti presentati vi era anche quello dell'ing. Di Rienzo, il quale voleva tagliare diagonalmente il Parco di Monza seguendo una rigida logica di ottimizzazione dei lavori e di sfruttamento economico, prevedendo anche la realizzazione di una strada di circa 25 metri di larghezza che avrebbe comportato anche lo spostamento dell'ippodromo situato nelle vicinanze del più noto autodromo. Nella seconda metà del XX secolo il territorio della Brianza è stata oggetto di una grande espansione urbana e dall'aggressione industriale forse culminata con il disastro ambientale del 1976 provocato dall'industria ICMESA di Meda e dalla conseguente diffusione della nube tossica carica di triclorofenolo, soda caustica e diossina.

### 1. Percorsi ed esperienze di valorizzazione culturale

L'erosione dell'identità culturale avvertita dagli abitanti della Brianza e lo svilimento della cultura, insieme a molteplici altri fattori socio-culturali e politici, hanno facilitato la trasformazione di alcune significative vestigia del passato in insignificanti ruderi del presente e in mute testimonianze di un glorioso passato storico-artistico. Un processo parzialmente interrotto dall'acquisizione di numerose ville di delizia monumentali da parte delle amministrazioni pubbliche alle quali, talvolta, non è conseguito un atteggiamento di reale comprensione del patrimonio acquisito e, conseguentemente, della messa in moto di processi di valorizzazione culturale, oltre che di restauro e di tutela. Parte di questo patrimonio nobiliare di proprietà pubblica era stato oggetto di una prima catalogazione e di valorizzazione che mirava a presentare un progetto di legge statale per l'istituzione dell'*Ente per le Ville Lombarde*, promosso dalla stessa Regione Lombardia e che rimase successivamente disatteso [Zanzottera 2013]. Questo processo di disconoscimento culturale da parte della cittadinanza e, talvolta, dei politici locali, ha generato un meccanismo contraddittorio che ha visto crescere il divario tra le comunità residenziali, sempre più spesso disattente nella difesa del proprio patrimonio, e gli sforzi da parte degli organi di tutela e di valorizzazione, impegnati nell'ampliare il numero di architetture considerare e catalogate come Beni Culturali, anche in riferimento alla variazione del concetto stesso di Bene Culturale. Quest'ultimo, infatti, oggi non identifica più solamente un edificio di carattere esclusivamente artistico, ma si è esteso all'intero patrimonio intangibile di testimonianze culturali e ambientali, materiali e immateriali, che costituiscono l'identità di un territorio. Per questa ragione, ad esempio, oggi si tendono a considerare Beni Culturali e testimonianze meritevoli di attenzione le differenti declinazioni dell'abitare, che comprendono anche cascine agricole e case a corte, oltre agli incastellamenti e alle ville di delizia. Queste, infatti, costituiscono un patrimonio più facilmente riconoscibile e apparentemente meno difficile da far comprendere ai turisti e al vasto pubblico che vi abita nell'intorno, che in molti casi cerca la propria illusoria emancipazione estetico-identitaria sentendosi storicamente e territorialmente rappresentato da una nobile dimora o a da una fortificazione, piuttosto che riconoscere l'origine della propria identità culturale nelle più

semplici corti rustiche. Spesso non gli importa riconoscere che questi umili edifici per secoli hanno rappresentato i veri centri propulsori dell'economia locale e i luoghi di socializzazione e di accoglienza per intere generazioni dei propri avi, poiché le manifestazioni della cultura contadina e artigianale non soddisfano le loro aspirazioni nobiliari ed estetiche. Eppure per secoli queste architetture sono state i luoghi nei quali si tramandavano i saperi di un'economia legata all'agricoltura, alla coltura dei bachi da seta e all'artigianato del legno. Qui si trasmetteva la tradizione identitaria del luogo e si percepiva di appartenere al più antico territorio briantero. Messa dunque in crisi questa capacità di riconoscimento culturale del valore di un edificio e la capacità di saperne riconoscere l'importanza artistica, nella sua duplice polarità estetica e di significato, molti immobili sono oggi istituzionalmente considerati Beni Culturali, senza tuttavia averne ottenuto un reale riconoscimento da parte della cittadinanza o dagli amministratori locali che spesso rimangono sorpresi nello scoprire l'esistenza di vincoli ministeriali o di documenti regionali di valorizzazione. Negli ultimi due decenni la Brianza ha infatti assistito all'erosione del suo patrimonio attraverso radicali trasformazioni e demolizioni di numerosi edifici per i quali si era giunti alla dichiarazione d'interesse culturale da parte di Regione Lombardia, senza per questo perfezionarsi in vincoli di tutela. Incapaci di opporsi per problematiche giuridiche o per preparazione culturale, molti sindaci e assessori locali hanno dunque finito per avallare atteggiamenti erosivi dell'identità territoriale, consentendo operazioni riduttive dei propri compiti o, addirittura, avvallando spregiudicate operazioni immobiliari. Ritenendo insito nella propria *mission* contrastare questa sottocultura, negli ultimi anni l'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL) è stato chiamato a studiare, sviluppare e realizzare progetti di valorizzazione dalle forti ricadute territoriali, anche in funzione della realizzazione nel 2015 del secondo EXPO milanese. Tra il 2013 e il 2014, infatti, ISAL ha contribuito attivamente all'ideazione e alla realizzazione di specifici piani di intervento, tra i quali i complessi progetti denominati *Sistema delle Ville Gentilizie Lombarde per EXPO e MEET Brianza Expo\_Design, Art, Food and Nature. A way to excellence*, che, in origine, costituiva un progetto molto ampio solo in parte realizzato. Quest'ultimo progetto, infatti, si caratterizzava per tre distinte fasi collegate ad altrettanti bandi di cofinanziamento che hanno visto il coinvolgimento di Regione Lombardia, Provincia di Monza e di Brianza, Camera di Commercio di Monza e Brianza e sette comuni brianteri. Del piano di lavoro iniziale si è realizzata quasi esclusivamente la prima fase sebbene, grazie alla lungimiranza di alcuni enti coinvolti, si sono potuti anticipare anche alcuni momenti culturali ed espositivi previsti nelle fasi successive. Il progetto, infatti, poggiava su una serie di azioni concatenate tra loro che dovevano sfociare in una serie di attività turistico-culturali che, connettendosi anche con il tema specifico di EXPO dedicato all'alimentazione, dovevano costituire momento di riflessione sui legami storici esistenti tra territorio, arte, cultura e nutrizione responsabile. Tra i momenti previsti, dunque, vi erano anche rievocazioni storiche legate all'alimentazione di corte, alle cucine monastiche e alla rivalutazione della cultura contadina e rurale dei luoghi. Il progetto, secondo il suo sviluppo complessivo, era stato ideato per una valorizzazione integrata del patrimonio culturale, al fine di innescare uno sviluppo economico locale, a partire dalla promozione e diffusione in rete dei saperi legati ai monumenti e ai Beni Culturali che insistono sul territorio. Nelle fasi realizzate del progetto, dunque, si è posta particolare attenzione per definire i luoghi e i beni da valorizzare, seguendo criteri che non potevano prescindere anche dai differenti progetti già promossi dagli uffici provinciali e regionali e che vedevano coinvolto in qualità di operatore culturale lo stesso ISAL. Nello specifico, la prima fase del progetto prevedeva quattro sotto-azioni in capo all'Istituto che, dopo aver





Fig. 1-2: Desio, Villa Antona Tittoni Traversi, facciata prospiciente il parco pertinenziale e interno della cappella (Fototeca ISAL, fotografia di BAMS Photo Rodella).

individuato specifiche periodizzazioni sulle quali incentrare i successivi momenti di valorizzazione, ha identificato per ciascuno di essi luoghi e monumenti rappresentativi del territorio anche in funzione di un'utenza internazionale.

A questo primo momento di indagine sono succeduti attenti studi che hanno implementato il progetto originario. Il lavoro svolto, dunque, ha condotto ad una reale valorizzazione del territorio, le cui concrete ricadute culturali sono attese nei prossimi anni e che nell'immediato hanno prodotto anche una cospicua campagna fotografica effettuata da cavalletto e da elicottero. Questa ultima è stata incentrata sui beni oggetto di specifica valorizzazione e, data la particolarità della tecnica esecutiva, è divenuta parte integrante di una strategia specifica per la „valorizzazione del patrimonio monumentale diffuso“ e del paesaggio brianteo. Intuendo le difficoltà intervenute nella gestione delle successive fasi dell'intero progetto, anche a causa dell'inserimento di differenti azioni inizialmente non previste, della variazione in corso d'opera del progetto stesso e della riduzione dei *budget* economici messi a bando dall'istituzione regionale, ISAL ha ritenuto importante accompagnare i partner coinvolti nel progetto ben oltre i propri doveri, rendendo immediatamente possibile la realizzazione di due mostre itineranti, la principale delle quali intitolata *Territori di Cultura. Un patrimonio da scoprire*. Analogamente a quanto realizzato per questa prima mostra, pensata per essere esposta all'aperto (es. piazze, parchi pubblici, cortili di edifici storici aperti al pubblico, ecc.), ISAL ha studiato altri eventi culturali maggiormente legati al tema principale di EXPO, realizzando anche lo studio di „Mappe urbane di valorizzazione del patrimonio culturale“, piccoli cortometraggi di presentazione dei Beni Culturali esistenti sul territorio e un'apposita pubblicazione [Zanzottera 2016].

Molto più complesso è risultato il progetto che ISAL ha studiato per il *Sistema delle Ville Gentilizie Lombarde per EXPO* che, offrendo nuovi strumenti interpretativi connessi alle moderne tecnologie *mobile* e una piattaforma online aperta a più livelli di utenza, ha approfondito la conoscenza e la lettura iconografica del patrimonio delle ville e dei monumenti civici presenti sul territorio interprovinciale che, per la prima volta, si estendeva anche alla cittadina di Seveso. Il progetto ha assunto come assioma l'importanza di potenziare ulteriormente la capacità di rete culturale delle storiche dimore e dei parchi afferenti al sistema e di valorizzare i legami ancora esistenti o riattivabili tra i beni artistici e l'economia del territorio, che nei secoli passati ha trovato in queste realtà occasione di espressione culturale e di sviluppo.



Fig. 3-4: Lainate, Villa Visconti Borromeo Litta, particolare della Fontana di Galatea e dell'interno del Ninfeo famoso per i giochi d'acqua (Fototeca ISAL, fotografia di BAMS Photo Rodella).

Il progetto, dunque, ha inteso diffondere la conoscenza del patrimonio architettonico, recepito come entità unitaria che custodisce molteplici contributi storico-artistici, anche attraverso la messa a punto di un metodo di riscoperta della loro storia capace di giungere sino all'attualità. I risultati così ottenuti talvolta hanno offerto nuove ipotesi interpretative scientificamente corrette, i cui contenuti sono stati resi facilmente fruibili attraverso l'impiego di un linguaggio chiaro e preciso e alla creazione di un sistema informatizzato consultabile direttamente da cellulari e da sistemi di telefonia mobile ottimizzati per *smartphone android, iphone* e *symbian/nokia* (*ipad* sfrutta la visualizzazione *desktop/PC*), anche attraverso l'impiego della tecnologia di *Quick Response Code*, spesso più semplicemente denominata *QR Code*. Grazie ad essa il progetto ha inteso stimolare e promuovere nelle giovani generazioni la conoscenza dell'arte e, nel contempo, cercare di sollecitare la loro creatività e di far fruire „virtualmente“ anche le parti dei beni poco noti, non accessibili o visitabili solo in alcuni momenti della giornata (es. uffici di rappresentanza, sale in uso ai sindaci, sale in attesa di restauro e agibili solo in modalità controllata, ecc.). Il progetto ha inoltre inteso offrire la possibilità di realizzare visite virtuali attraverso appositi percorsi guidati nelle singole stanze di alcuni specifici edifici (Palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno, Villa Crivelli Pusterla di Limbiate, Villa Visconti Borromeo Litta di Lainate, Villa Cusani Tittoni Traversi di Desio, Villa Arconati di Bollate) e del patrimonio figurativo ed artistico in esso contenuto, oltreché del Bosco delle Querce. Per questa ragione il lavoro si è avvalso di programmi specifici nel settore delle comunicazioni capaci, nel contempo, di valorizzare anche patrimoni archivistici non sempre di facile accesso o consultazione e di promuovere campagne di catalogazione tradizionali dei Beni Culturali (es. la catalogazione SIRBeC voluta da Regione Lombardia), facilitando l'impiego di nuovi linguaggi da parte di giovani specializzati nel campo della valorizzazione e della comunicazione.

L'intero sistema ha dunque inteso creare una coscienza condivisa su specifici beni afferenti al Sistema delle Ville Gentilizie Lombarde, attraverso un accordo con i proprietari dei beni, alcuni dei quali posti fuori dalla Brianza, gli uffici del settore cultura di alcune amministrazioni locali e della Provincia di Monza e Brianza, oltre che differenti operatori culturali presenti sul territorio, che da molti anni collaborano con enti regionali e locali per lo sviluppo consapevole della regione e per creare un volano economico e di saperi diffusi.





Fig. 5-6: Bollate Maderno, Villa Arconati, una delle facciate prospicienti il parco pertinenziale e interno del Salone dei Galliari (Fototeca ISAL, fotografia di BAMS Photo Rodella).



Fig. 7-8: Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo, facciata prospiciente il parco pertinenziale e interno del Ninfeo (Fototeca ISAL, fotografia di BAMS Photo Rodella).

Attraverso lo studio del patrimonio architettonico ed artistico aperto al pubblico, ma spesso non conosciuto e realmente compreso, e delle collezioni in esso contenute (es. manufatti lignei, quadrerie, ferri battuti, stucchi, ecc.), il progetto ha voluto anche implementare la divulgazione scientifica per interessare i turisti EXPO, collegandosi e lavorando in maniera sinergica con le campagne di catalogazione promosse appositamente da Regione Lombardia ed elaborando i materiali anche in lingua inglese.

Tutte le fasi di studio sono state accompagnate dalla realizzazione di apposite schede scientifiche e divulgative corredate da circa 200 cortometraggi culturali dalla lunghezza variabile, da 500 piste audio, da una copiosa campagna fotografica composta da 967 scatti da cavalletto eseguiti dallo studio BAMS Photo Rodella (483 in b/n e 484 a colore), da ulteriori 1400 scatti circa di altri giovani fotografi e da oltre un centinaio di fotografie da elicottero eseguite sempre dallo studio Rodella. La redazione di circa trenta itinerari culturali tipologico-figurativi, autorali e interni alle nobili dimore, insieme all'organizzazione e messa *online* di un apposito convegno e di un seminario nazionale, hanno completato l'azione svolta da ISAL correlata, a sua volta, ad altre sotto-progetti svolti dai partner o da appositi fornitori. Questi si sono occupati del rinnovo della strumentazione tecnologica delle ville nobiliari, dell'allestimento di alcuni *info-point*, della realizzazione tecnica e grafica



Fig. 9: Cesano Maderno, Palazzo Arese Borromeo, interno della Sala dei Fasti Romani (Fototeca ISAL, fotografia di BAMS Photo Rodella).

della piattaforma *online*, dell'implementazione della segnaletica stradale, oltre alla realizzazione di specifici eventi-spettacolo e di una *app* pensata anche per facilitare la viabilità sostenibile. Tutti questi complessi lavori sono stati eseguiti in maniera sinergica tra i partner, poiché la divulgazione dei risultati raggiunti non la si è intesa disgiunta dalle altre fasi realizzative del progetto e la tecnologia *mobile* si è concepita come vero strumento educativo, attraverso il quale interagire in tempo reale con la rete e il mondo dei *social network*. Ogni complesso monumentale, dunque, è stato indagato e raccontato per far cogliere le interessanti variazioni tipologico-architettoniche e le modifiche paesaggistiche del contesto, oltre che illustrare il valore e il significato delle decorazioni pittoriche, connesse anche alle vicende biografiche dei committenti, al loro stile di vita e al mutare, nel tempo, della situazione politica del territorio lombardo. Gli stretti legami iconografico-figurativi e la presenza di una ristretta cerchia di artisti che collegano numerose ville presenti in Lombardia, travalicando il ristretto territorio brianteo, attestando particolari reti relazionali tra la committenza e i protagonisti dell'edificazione e dell'ammodernamento delle ville. Parte notevole delle ricchezze nobiliari poste alla base dello sfarzo residenziale, infatti, è da ascrivere all'oculatezza delle politiche matrimoniali, che intrecciavano pazientemente i differenti rami delle diverse casate per consolidarne e incrementarne i patrimoni. Godendo di floridezza economica solida, l'ansia di affermazione e di autocelebrazione spingeva i nobili di queste famiglie ad affidare la decorazione dei propri



palazzi ai migliori artisti dell'epoca, per lo più provenienti dalla rinata Accademia Ambrosiana, dove erano allievi o docenti.

Capofila di tali illustri e munifici committenti è stato Bartolomeo III Arese, senatore, reggente onorario del Consiglio d'Italia e presidente del Senato, che, solo per citare un solo esempio indagato dal progetto qui presentato, volle in Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno un macrocosmo di ricchezza decorativa, divenuto matrice e ispirazione per numerosissimi altri palazzi. Il complesso cesanese in breve tempo divenne la fucina, e allo stesso tempo la vetrina, dei migliori artisti attivi in area lombarda, il cui intervento, documentato o ipotizzato, può essere perno per un itinerario di visita a numerosi edifici, talvolta anche molto distanti dal territorio briantero. L'individuazione di tali costanti consente infatti di cogliere con immediatezza le numerose affinità tematiche, stilistiche e iconografiche che interessano le dimore nobiliari dell'area posta a nord di Milano. Palazzo Arese Borromeo rappresenta, dunque, il prototipo della dimora barocca e il suo ciclo decorativo, dalla complessa ed articolata strutturazione iconografica, divenne una sorta di esempio da imitare e al quale culturalmente attingere. In esso vi predomina la componente naturalistica, esaltata soprattutto nelle boscarecce del piano nobile, dove le pareti delle sale sono completamente coperte da apparati dipinti. La superficie muraria viene negata nella sua consistenza dalla materia pittorica. Lo spazio immaginato dilata a dismisura gli ambienti, arricchiti da voli di uccelli e da scenette disseminate tra il lussureggiante fogliame, mentre gli sfondati prospettici costituiscono il contorno ad affreschi colmi di personaggi, di figurazioni relative alla storia dei proprietari, e di riferimenti alla dinastia imperiale asburgica. Anche per questa ragione il seicentesco Palazzo Arese Borromeo costituisce una tra le principali residenze nobiliari lombarde. Esso appare anche inserito nel tessuto urbano attraverso un'articolata sequenza di ambienti interni, preceduti da una scenografica piazza ad esedra e da un vasto parco pertinenziale, entrambi al centro di un sistema impostato su un asse rettilineo lungo oltre 1500 metri. Qualunque sia la situazione di tale monumento è evidente che una corretta valorizzazione del suo patrimonio artistico e figurativo non possa prescindere dai ricercati significati simbolici, talvolta non pienamente compresi e sottaciuti o, ancor peggio, fantasiosamente inventati.

L'intero processo dei due progetti presentati hanno cercato di risvegliare una coscienza collettiva di riconoscimento del valore culturale posseduto da alcuni beni, consapevoli che il boom economico postbellico e il conseguente ulteriore sviluppo industriale che hanno caratterizzato la Brianza, hanno anche generato un unico continuo insediamento polifunzionale, nel quale alcune aree sono divenute indifferenziato tessuto urbanizzato. In esso oggi solamente in parte emergono i fasti residenziali dei secoli passati.

## Conclusioni

I progetti qui illustrati, specificatamente impostati sull'impiego delle nuove tecnologie, hanno volutamente insistito sul valore dell'iconografia e dell'iconologia artistica rifacendosi apertamente all'impostazione culturale di Erwin Panofsky, Jacques Vidal e Mircea Eliade e riproponendo la visione pedagogica espressa negli anni venti dal filosofo statunitense John Dewey. Per lui, infatti, la democrazia necessita, per essere creata, di un „uomo integrale“ che vive nel presente proiettato nel futuro senza disconoscere il passato, ma per mantenersi e per essere quotidianamente ricreata ha bisogno di persone che facciano esperienze che, offrendogli godimento e soddisfazione, allarghino il proprio senso della vita garantendogli un'armonica esistenza. Per Dewey è dunque per questo che la fame

FERDINANDO ZANZOTTERA

estetica e culturale degli individui deve essere costantemente e correttamente alimentata, esattamente come per ISAL in queste pulsioni si celano le ragioni per le quali occorre realmente valorizzare i palazzi, le cascine, le corti, i parchi e le ville di delizia brianzee, rifiutando anche una certa pseudo cultura che, svilendo la vera essenza dell'arte, riduce la valorizzazione culturale a momenti ludico-ricreativi che nulla hanno da spartire con i veri spettacoli e la reale crescita culturale di un paese.

### **Bibliografia**

BAGOT, R. (1904). *The Italian Lakes*. London: Adam & Charles Black.

BATES-BATCHELLER, T. (1980). *Ville e castelli d'Italia*. Milano: Longanesi & C.

CANTÙ, I. (1836). *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini narrate da Ignazio Cantù*. Milano: Santo Bravetta.

ZANZOTTERA, F. (2013). *I progetti ISAL degli anni settanta per la valorizzazione del patrimonio architettonico e le campagne fotografiche nei comuni di Cesano Maderno, Lainate e Solaro*. In «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte», n. 9, maggio-agosto, pp. 99-132.

ZANZOTTERA, F. (2016). *Territori di cultura: un patrimonio da scoprire*. Milano: Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda.

### **Sitografia**

<http://www.lombardiabeniculturali.it> (consultato 8/6/2016)

<http://qr.villegentilizielombarde.org/> (consultato 8/6/2016)

<http://www.villegentilizielombarde.org/index.jsp> (consultato 8/6/2016)

## ***Raccontare una valle alpina: la riscoperta di un paesaggio identitario attraverso vecchi e nuovi media***

*Telling about an alpine valley: the rediscovery of a landscape identity through old and new media*

**FRANCESCA PERLO, CATERINA LUCARINI**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*The depopulation happened in the Alps in the second half of the 20<sup>th</sup> century transformed the historical mountain landscape identity. Representing a wider phenomenon, the memory of Valle Grana (Cuneo) has been kept alive narrating the temporality of a changing landscape through traditional and contemporary media. In 1962 the photographer Clemens Kalischer shot in this valley some photos that became unaware witnesses of a disappearing landscape identity. The same identity was also described by the writer Nuto Revelli who in the '70s and '80s interviewed the remaining inhabitants, recording the villages everyday life. After 50 years the documentary films *Il popolo che manca* and *La valle ritrovata* tell the story of the present valleys landscape through who is living an unsustainable and unlimited growth and look for more ecological ways of development, rediscovering old lifestyles, as it happened in Valliera and Campofei villages.*

### **Parole chiave**

Spopolamento, paesaggio montano, valli cuneesi, Clemens Kalischer, Nuto Revelli

Depopulation, mountain landscape, Cuneo valleys, Clemens Kalischer, Nuto Revelli

### **Introduzione**

«Miseria desolata e senza speranza dei montanari nelle valli del Cuneese condannate a lenta agonia», così cita il titolo di un articolo di Giovanni Giovannini sul quotidiano La Stampa del 20 marzo 1964, che denuncia le condizioni di vita poverissime e non salutari di coloro che sono rimasti a vivere nelle borgate montane del Cuneese negli anni del grande esodo verso la pianura [Giovannini 1964].

Lo spopolamento montano è stato un fenomeno graduale e costante già dalla fine del XIX secolo, quando i montanari si sono spostati temporaneamente in altri Paesi per guadagnare qualche soldo in più. La causa dello stato di abbandono attuale di centinaia di borgate montane è da cercare invece negli anni 1960-61, quando il boom economico italiano richiama verso le grandi industrie di pianura (nel 1962 apre alle porte di Cuneo lo stabilimento della Michelin) centinaia di lavoratori giovani che abbandonano definitivamente le valli montane [Acconci 1976, 19].

In poco più di un secolo, tra il 1861 e il 1971, nelle valli cuneesi il decremento medio della popolazione dei comuni montani è del 48% (nella Valle Stura raggiunge il 68%). [Provincia di Torino, Assessorato Montagna, UNCEM Piemonte 1980].

Nelle borgate rimangono gli anziani, senza assistenza, in abitazioni senza comodità e in condizioni di disagio e isolamento.

FRANCESCA PERLO, CATERINA LUCARINI



Fig. 1: Stralcio dell'articolo di Giovanni Giovannini su La Stampa n.68 anno 98 del 20 marzo 1964 (Archivio de La Stampa, [www.lastampa.it/archivio-storico/](http://www.lastampa.it/archivio-storico/)).

Non c'è abitazione con un bagno, una doccia, un gabinetto interno. Non c'è – o meraviglia, nel paese dove le antenne fioriscono su gli abituri nelle zone più famose per la loro miseria – un televisore, nemmeno nella parrocchia, nemmeno nella povera osteria. [...] La luce arriva e non arriva; l'acqua viene attinta dai pozzi. È naturale e opportuno che molti fuggano al piano. [Giovannini 1964].

Così cita Piero Raina nella poesia *Cadranno le case dei villaggi*:

Cadranno le case dei villaggi  
Sulla montagna abbandonata  
Una alla volta senza rumore  
Le case della nostra borgata.  
Cespi d'assenzio, roseti selvaggi  
Affonderanno le bianche radici  
Ai piedi di quelle mura  
Spaccate dal vento e dal sole ...  
[Raina 1972, 122, trad.]

Oggi, dopo più di sessant'anni dall'inizio dell'abbandono, inizia a crescere un'inversione di tendenza: ma come fare in modo che il ritorno alla montagna non sia solo una questione di

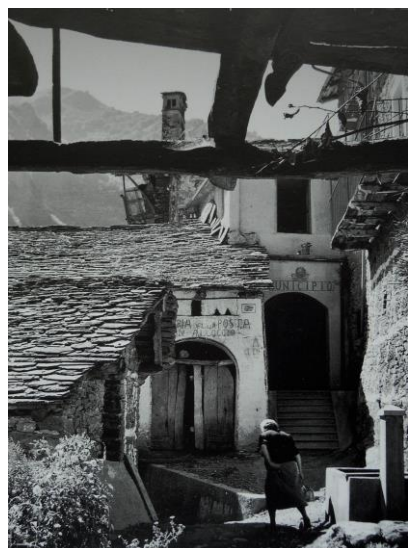




*Fig. 2 e 3: Fotografie di Clemens Kalischer nelle Valli Cuneesi (Audisio, Cordero 1996).*



*Fig. 4 e 5: Fotografie di Clemens Kalischer nelle Valli Cuneesi (Audisio, Cordero 1996).*



*Fig. 6, 7, 8: Fotografie di Clemens Kalischer nelle Valli Cuneesi (Audisio, Cordero 1996).*

villeggiatura estiva o turismo, ma significhi davvero una rinascita della cultura delle nostre valli? Sicuramente un modo è ripartire proprio dalla cultura montana. Iniziando, ad esempio, dalle persone, dalle tracce e dai racconti che sono arrivati fino a noi.

### **1. La montagna dell'esodo: racconti fotografici di Clemens Kalischer**

Clemens Kalischer nasce a Lindau, in Germania, nel 1921, ma trascorre la sua vita prevalentemente negli Stati Uniti, in Massachussets. È il 1962 quando arriva per la prima volta in Italia e capita, casualmente, nelle valli montane della Provincia di Cuneo.

Sono gli anni iniziali dell'abbandono delle montagne da parte di coloro che cercano fortuna nelle industrie nate in pianura, in cui le borgate sono scarsamente abitate da pochi contadini e pastori, ultimi rimasti a presidiare la cultura di quei luoghi.

Kalischer, con la sua macchina fotografica, diventa un preziosissimo e inconsapevole testimone di uno stile di vita destinato, entro pochissimi anni, all'estinzione. La scoperta delle sue stupende fotografie in bianco e nero, che congelano attimi di vita oggi non più ritrovabili, contribuisce in modo straordinario a documentare un paesaggio in dissolvenza.

Spesso si dice che è impossibile documentare senza conoscere a fondo la realtà di cui ci si occupa. Per la sua sensibilità fuori dal comune, è invece avvenuto che un reporter, capitato per caso in un mondo alpino a lui sconosciuto, sia riuscito ad intuirne il dramma interiore e a documentarlo in modo esemplare. Kalischer impressiona sulla pellicola un cambiamento epocale per il mondo montano, con partecipazione ma anche pudore, rinunciando a qualsiasi profitto. Attraverso le sue fotografie traspare la vera vita di bambini, donne, anziani, coloro che sono rimasti e continuano a far vivere le montagne.

Lo scrittore cuneese Nuto Revelli disse in un'intervista:

Salgo sempre più raramente in montagna. Mi mette malinconia, tutto dove passo non trovo più il mondo di trent'anni fa. Trovo qualche vecchio che mi racconta di quelli che sono morti, che se ne sono andati. Queste fotografie rispecchiano un mondo che non c'è più. Il tempo passa in fretta. Quel mondo era già stanco allora. I ritorni sono stati pochi. E la montagna sta diventando un immenso luna park. Parlo con la gente di città, con quelli che aspettano la neve per poter sciare. Io penso alle baite isolate, alle borgate quasi deserte, a vecchi che non hanno più la forza per liberare i tetti dalla neve. Penso a tutti quei tetti carichi di neve. Penso a tutte quelle baite che crollano [Audisio, Cordero 1996, 13].

### **2. Il mondo dei vinti: le interviste di Nuto Revelli**

L'impegno morale per la conservazione e la trasmissione della memoria storica degli eventi e identitaria di una civiltà è la base di tutta la vita e degli scritti di uno dei personaggi più cari al territorio cuneese: Nuto Revelli. Nato a Cuneo nel 1919, nel 1942 parte per il fronte russo con il V Reggimento Alpini della Divisione Tridentina e vive l'esperienza della guerra in tutta la sua crudele sofferenza, contro la quale decide di continuare a lottare al suo ritorno a Cuneo, diventando uno dei primi organizzatori del movimento partigiano nel cuneese. Dalla sua esperienza di guerra e di lotta partigiana trae ispirazione per numerosi suoi scritti tra il 1942 e il 1971. Più tardi, invece, Revelli focalizza la sua attenzione sul mondo contadino al tramonto, dando voce ai suoi emarginati protagonisti nei volumi *// mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina* (1977) e *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina* (1985). La testimonianza è lo strumento scelto da Nuto Revelli per mantenere e tramandare la memoria: nelle due opere egli raccoglie rispettivamente

duecentosessanta e duecentosettanta racconti selezionati tra le centinaia di interviste che egli fa ai "vinti", i contadini del cuneese, negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta.

Ormai il paesaggio lo leggo sempre e soltanto attraverso il filtro delle testimonianze. Sono le testimonianze che mi condizionano, che mi impongono un confronto continuo tra il passato lontano ed il presente. «Vedo» il mosaico antico delle colture e dei colori anche dove è subentrato il gerbido, dove ha vinto la brughiera; "vedo" le borgate piene di gente, e non in rovina, anche dove si è spenta la vita! [Revelli 1985, XLIII].

Le interviste che Revelli realizza, registra con il magnetofono e trascrive si collocano proprio negli anni dello spopolamento delle valli montane, che racconta così:

Erano gli anni Sessanta, gli anni del «miracolo economico». A Cuneo era sorta la Michelin, ad Alba la «Ferrero del cioccolato» cresceva a vista d'occhio come una torta ricca di lievito. Ormai tutto cambiava in fretta. Nelle città le gru dell'edilizia, fitte come siepi, erano il segnale dell'urbanesimo imminente. [...] Ma questa crescita improvvisa e caotica, gestita dal potere economico, aveva messo in crisi la piccola proprietà contadina, aveva messo in ginocchio la campagna povera, già fragile, già dissanguata dalle emorragie trascorse e recenti. I giovani abbandonavano la terra, cercavano l'industria, la fabbrica. L'esodo delle grandi aree depresse della collina e della montagna era ormai sul punto di trasformarsi in valanga [Revelli 1985, XV].

Gli anni settanta hanno un'altra storia: sono gli anni della tregua dopo il terremoto dell'industrializzazione. Ormai [...] la montagna dei montanari si era trasformata in un immenso cimitero. [...] Io continuavo a cercare la vita proprio dove la vita si spegneva giorno dopo giorno. [...] I miei testimoni de *Il mondo dei vinti* non mi parlavano delle lucciole e delle cinciallegre, ma della fame di pane, della miseria di una volta [Revelli 1985, XVII].

Revelli «legge il paesaggio attraverso il filtro delle testimonianze» e le sue interviste hanno per noi proprio questo ruolo: aiutarci a leggere i resti, le rovine, il paesaggio abbandonato che vediamo oggi e farne rivivere la memoria.

Questo è il paesaggio che già allora Revelli incontrava:

I due terzi della provincia di Cuneo erano fazzoletti di terra dispersi o ricuciti in poderi di piccoli ettari. La montagna e l'alta Langa erano le zone più depresse. In montagna la terra apparteneva ai morti tanto era difficile frazionare la miseria [Revelli 1977, XXI].

Nelle valli, attorno alle frazioni spente, i grandi campi, i «latifondi», denunciavano la scomparsa della vita con le cento proprietà senza confini. Tetti sfasciati, muri screpolati, pilastri strapiombanti, come dopo un terremoto; le porte spalancate di una fuga senza ritorno, gli aratri di legno, le slitte, le masserizie, disperse attorno alle baite, cose ormai morte. A San Giacomo di Demonte, tra i ruderi della baita di Bastian, un albero di sambuco, gagliardo, già forte. Al Collettino di Valdieri, tra le macerie di un portico, le scartoffie disperse di un antico «archivio familiare». A monte di Rittana, sul pavimento di una baita deserta, abbandonata, un ventaglio di lettere, l'epistolario completo di un alpino scomparso sul fronte russo [Revelli 1977, XXV].

La montagna la percorro in lungo e in largo, tocco le valli del Monregalese, salgo e risalgo lungo le Valli Gesso, Stura, Grana, Maira, Varaita e Po. Valli diverse ma tutte uguali, tutte soffocate dai molti problemi senza soluzione. Nel Vallone dell'Arma di Demonte, dove il turismo tarda ad arrivare, non incontro che ruderi e povere baite soffocate dalle ortiche, dai rovi, dai sambuco. [...]

FRANCESCA PERLO, CATERINA LUCARINI

Una donna anziana, sola, mi dice “chi vuole che resti qui d’inverno? [...] Le vede le nostre case? Crollano una dopo l’altra [...] Cinquant’anni fa vivevo meglio di adesso [Revelli 1977, LX].

Le situazioni e i problemi si ripetono con una monotonia drammatica. Le comunità che si sfrangiano, le scuole che chiudono, la posta che si ferma al capoluogo, l’isolamento che cresce giorno per giorno. [Revelli 1977, LXXIII].

Revelli non può che essere negativo riguardo il futuro delle montagne:

La montagna, quella dei montanari, la sola che mi interessa, mi incute malinconia, tristezza. È un mondo che si sfrangia, che si assottiglia, che si spegne giorno dopo giorno. Sono ormai troppi i paesi delle nostre valli dove non si verificano più nascite. Se è vero che montanari si nasce, non si diventa, il destino della montagna mi appare segnato per sempre [Revelli 1985, XLII].

Le voci dei testimoni di vita delle cinquecentotrenta interviste raccolte ci parlano di lavoro, tradizioni, credenze popolari, feste, abitudini, povertà, miseria, migrazioni e ritorni. Ci parlano di vite, e luoghi tutt’ora esistenti; ne mantengono viva la memoria. E leggere tali racconti, e poi tornare in quei luoghi con nella mente le parole dei contadini, riarricchisce i paesaggi montani di significato e può essere il primo passo per immaginare di far rivivere le borgate delle valli.

### **3. Abbandoni e ritorni: i documentari *Il popolo che manca* e *La valle ritrovata***

*Il popolo che manca* è un film documentario realizzato nel 2010 dai registi Andrea Fenoglio e Diego Mometti, che raccoglie immagini video e fonti orali dirette, registrazioni della storia passata e attuale delle valli cuneesi, comune a quella di molte altre vallate. Attraverso il mezzo cinematografico crea la consapevolezza delle conseguenze dell’abbandono delle montagne, raccontando ciò che per millenni le ha rese vive, quasi come se lo stesse dipingendo davanti ai nostri occhi sui ruderi delle borgate.

Esso unisce, creando forte impatto, il paesaggio montano odierno in rovina e le voci dei personaggi intervistati da Nuto Revelli a cui aggiunge voci attuali che testimoniano il valore di ciò che si rischia di perdere definitivamente. Lo stridente contrasto dei racconti della vivace, seppur difficile, vita montana di un tempo con le immagini attuali delle borgate pressoché abbandonate e dei campi incolti, ormai divenuti boscaglia, rende immediata la percezione della perdita di un valore identitario fondamentale e ci invita, senza usare parole, ma prendendo consapevolezza da quanto osserviamo, a percepire l’assenza, il vuoto causato da modernizzazione e industrializzazione. Senza idealizzare il passato, cerca di farci rivivere e comprendere una realtà che altrimenti rischierebbe di andare perduta, invogliandoci a trovare nuove vie per recuperare, anche se con occhi e menti diverse, un legame così stretto e vitale con la nostra terra.

Le parole delle persone del nostro tempo ci dicono che abitare la montagna è ancora possibile e deve essere incentivato, che si può ricreare una comunità e questo va fatto per non perdere la nostra storia. Il film riscopre il nostro legame con una civiltà millenaria che ha abitato per lungo tempo le nostre montagne e le ha fatte proprie, tramandando di generazione in generazione conoscenze imparatesi sul campo che permettevano di superare anche i momenti meno semplici, incuranti delle gravi crisi che mettevano sottosopra il resto del mondo. Ci viene illustrato infine con quanta difficoltà, con che sacrifici e spinti da quali necessità gli abitanti delle montagne le abbiano lasciate. Il mondo



moderno non ha capito l'importanza di questi luoghi e non ha reso possibile continuare a viverli, rendendo difficile la sussistenza [Fenoglio, Mometti 2011].

È invece di una giovane regista originaria della Valle Grana (CN), Erica Liffredo, il documentario *La valle ritrovata*, prodotto nel 2015. In esso la regista racconta la riscoperta della valle in cui è cresciuta a partire dalle fotografie di Kalischer e in questo modo inizia il suo cammino di riappropriazione della propria terra, intervistando le persone immortalate dal fotografo americano o i loro parenti ancora in vita. Erica non solo riporta in luce il passato della sua vallata, ma va oltre, narrando come oggi la Valle Stura stia rinascendo attraverso persone che sono ritornate a viverci, che l'hanno scoperta e scelta come luogo in cui trasferirsi o che non l'hanno mai abbandonata. Tra le tante c'è Anna Arneodo che, con la sua famiglia, vive a Sancto Lucio de Coumboscuro (Valle Grana), dalle cui parole emerge l'amore per la montagna e il desiderio che le radici non si spezzino e che i propri figli scelgano di mantenere il legame con la loro terra e la loro storia e di continuare la battaglia per la propria lingua e la propria cultura. C'è poi Catterina Damiano, signora anziana che è nata e cresciuta in Valle, che ha vissuto sulla propria pelle il cambiamento e lo spopolamento della propria terra. Lei ha deciso di ribellarsi all'abbandono scrivendo un diario, annotando pagina dopo pagina i ricordi della sua vita per evitare che i momenti importanti e le storie del suo paesaggio andassero perdute con lei [Liffredo 2015].

È grazie a persone come loro che la cultura e il paesaggio montano non si sono ancora trasformati del tutto.

#### **4. Riabitare la montagna oggi: storie di follia e riappropriazione**

Oggi sta rinascendo un bisogno sempre più diffuso di riappropriarsi del territorio alpino e garantire alle borgate una nuova vita. Spesso chi si impegna in un progetto simile è considerato un folle e le difficoltà a cui deve fare fronte sono numerose. A livello nazionale il territorio alpino è visto come territorio non produttivo, non ci sono leggi che favoriscano il ripopolamento e spesso molti sono gli intoppi burocratici in cui ci si imbatte. Nonostante questo, molte persone innamorate di un paesaggio e di uno stile di vita decidono "follemente" di portare avanti progetti simili.

Un esempio tra i tanti, di cui parla anche Erica Liffredo ne *La valle ritrovata*, è il progetto realizzato a Campofei, una piccola borgata nel Comune di Castelmagno (Valle Grana - CN) abbandonata da oltre sessant'anni. Elio, Giovanni, Marco e Corrado stanno ribaltando la loro vita per realizzare il sogno di riportare in questo paese vita e lavoro, sistemando l'intera borgata. Loro si sono innamorati perdutamente di questo minuscolo gruppo di case e questo li ha portati ad indebitarsi, ad affrontare ostacoli e problematiche continue, con le famiglie, con la burocrazia, con la diffidenza della gente. A Campofei da qualche anno due giovani pastori astigiani allevano un piccolo gregge di capre. A questo nei prossimi mesi si aggiungeranno un agriturismo e quattro alloggi [Uncem Piemonte 2015, 95-96].

Poco più a valle, anche la borgata di Valliera è stata interessata tra il 2000 e il 2006 da un progetto di ripopolamento, con la folle e coraggiosa idea di alcuni giovani di investire i propri talenti andando a vivere in montagna. Elisa Fantino, figlia di produttori di Barolo, ha deciso di cambiare strada, di andare in controtendenza rispetto alle tradizioni famigliari in seguito ad una gita in Val Grana. «La prima cosa che ci ha colpiti è che ci siamo trovati di fronte una borgata fantasma, le case lasciate esattamente come se la gente volesse tornare: le tavole imbandite, i vestiti ordinati negli armadi». [Uncem Piemonte 2015, 93-94]. Da questa gita non smette di pensare alla borgata abbandonata e in lei e nei suoi amici nasce

FRANCESCA PERLO, CATERINA LUCARINI



*Fig. 9: La borgata di Paraloup (Valle Grana – CN) in rovina prima del recupero (Costruire nel paesaggio 2007).*

*Fig.10: La borgata di Paraloup dopo l'intervento di recupero (Fotografia di Francesca Perlo, 2012).*

il desiderio di creare proprio lì un agriturismo che possa riportare la gente in quel posto di eccezionale bellezza. Le trattative per l'acquisto delle poche case non sono semplici, vista la frammentazione delle proprietà e il fatto che chi le possiede abiti spesso molto lontano. Dopo 7 anni di lavoro per il recupero, i ragazzi capiscono che l'agriturismo da solo non basta per ridonare vita ad un luogo e decidono così di avviare un progetto di recupero dell'eredità artigiana per la produzione del Castelmagno d'alpeggio.

L'ostacolo più grande in montagna per portare avanti delle idee di cambiamento rimane l'individualismo, ancora troppo forte nei valligiani. Solo facendo rete e radunandosi attorno alla qualità e al valore del prodotto è possibile decollare e resistere in un mercato incurante dell'ambiente, del locale, del rispetto degli animali e della terra. Per fare questo bisogna superare l'ostilità della gente rimasta a vivere in montagna verso i forestieri, verso chi sceglie come suo luogo identitario la montagna pur non essendoci nato e decide di prendersi a cuore il futuro delle vallate alpine [Uncem Piemonte 2015, 93-94].

La necessità di fare rete è alla base anche del progetto per il recupero della borgata di Paraloup (Valle Stura - CN), luogo simbolo della memoria storica, borgata in cui è nata nel 1943 la prima banda partigiana, incrocio di numerose storie. L'intervento promosso dalla Fondazione Nuto Revelli ha avuto come obiettivo quello di restituire a Paraloup la sua doppia identità territoriale: quella della guerra partigiana e quella della vita contadina che si svolgeva qui prima dell'abbandono. Oltre a ciò si mira a un recupero sociale e produttivo che possa dimostrare concretamente la sostenibilità economica di un progetto che integri turismo, attività agro-silvo-pastorali e artigianato locale e diventi d'esempio per molti altri luoghi oggi abbandonati [Uncem Piemonte 2015, 84-85].

## Conclusioni

Fotografie, narrazioni, interviste, diari, video: negli anni, vecchi e nuovi media hanno testimoniato il paesaggio antico e preservato la memoria storica dei luoghi montani. Volontariamente o in modo inconscio, essi si sono fatti portatori delle voci del passato che non vogliono scomparire e hanno contribuito a convogliare l'attenzione su problematiche

più che mai attuali, aprendo una strada per formulare soluzioni possibili. Oggi si sta affinando la sensibilità verso la conservazione dei paesaggi montani naturali e costruiti e della sfera intangibile del patrimonio montano, costituito dalle storie di vita, le lingue tradizionali, le tecniche agricole e pastorali, la cultura trasmessa oralmente. Siamo ancora in tempo per non perdere del tutto questo patrimonio, proprio grazie alla trasmissione di esso attraverso i media, strumenti preziosissimi di conservazione della temporalità del passato e di guida per un futuro più sostenibile.

### Bibliografia

- ACCONCI, D. (1976). *Cadranno le case dei villaggi. Aspetti sociologici dell'esodo da una regione montana*. Torino: Paravia.
- AUDISIO, A.; CORDERO, M. (1996). *La montagna dell'esodo. Racconti fotografici di Clemens Kalischer*. Torino: Museo Nazionale della Montagna – C.A.I.
- Costruire nel paesaggio rurale alpino. Il recupero di Paralup, luogo simbolo della Resistenza* (2007). Quaderni di Paralup n. 0. Cuneo: Fondazione Nuto Revelli.
- FENOGLIO, A.; MOMETTI, D. (2011). *Il popolo che manca (serie documentaria: il lavoro, la terra, le migrazioni)*. Cuneo: Fondazione Nuto Revelli.
- GIOVANNINI, G. (1964). *Miseria desolata e senza speranza dei montanari nelle valli del Cuneese condannate a lenta agonia*. In «La Stampa», anno 98, n. 68, 20 marzo, p. 5.
- LIFFREDO, E. (2015). *La valle ritrovata*. Roma: Associazione culturale FalenaKeller.
- PROVINCIA DI TORINO, ASSESSORATO MONTAGNA, UNCEM PIEMONTE (1980). *Lo spopolamento montano in Piemonte. La parola alle cifre*. Torino: Provincia di Torino.
- RAINA, P. (1972). *I figli dei briganti*. Cuneo: Tip. Subalpina di Boccardo.
- REGIS, D.; OLIVERO, R.; ALLEN, G. (2012). *Atlante dei borghi rurali alpini. Il caso Paraloup*. Quaderni di Paralup n. 1. Cuneo: Fondazione Nuto Revelli.
- REVELLI, N. (1977). *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*. Torino, Einaudi.
- REVELLI, N. (1985). *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*. Torino: Einaudi.
- UNCEM PIEMONTE (2015). *Borghi Alpini. Perché il ritorno alla Montagna è possibile*. Savigliano: L'Artistica Editrice.

### Sitografia

- <http://www.chambradoc.it/NovasN138Ottobre2014/Campofei-una-borgata-che-guarda-al-futuro.page> (consultato il 15/04/2016)
- <http://www.desmartin.it/index.php?id=15490> (consultato il 15/04/2016)
- <http://www.ilpopolochemanca.it/> (consultato il 26/04/2016)
- <http://www.lastampa.it/archivio-storico/> (consultato il 20/03/2016)
- <http://www.lavalleritrovata.com/> (consultato il 26/04/2016)
- <http://www.nutorevelli.org/> (consultato il 10/05/2016)





## *La novella di Andreuccio tra erudizione, critica d'arte e cinema* *The story of Andreuccio amidst erudition, art critic and cinema*

**ROSSANO DE LAURENTIIS**

Università degli Studi di Firenze

### **Abstract**

*The story of “Andreuccio da Perugia”, set in the city of Naples by Giovanni Boccaccio in his Decameron, was revisited on film in 1971 by the film-maker Pier Paolo Pasolini, and was the topic of an erudite lecture held in 1911 by the philosopher Benedetto Croce. Pasolini heeded to the artistic lessons of Roberto Longhi to narrate the circumstances of a disciple of Giotto who himself was a character in one of Boccaccio’s tales. Croce focused on the history of the kingdom of Naples during the Angevin rule, and paid particular consideration to the importance of preserving the past by safe-keeping individual and collective memories. The aim of this essay is to compare the reflections of these two scholars who each addressed the Andreuccio’s story in his own way. The paper shall rely on a philosophical concept embodied by the German word Vorverständnis or “preconception”. It shall be used to demonstrate how both scholars adopted Boccaccio’s literary model and artistic sensibility to commingle various media – such as architecture and its content, painting as a tool of art, monuments and their significance, and diverse regional dialects – into a common plot that would enable any writer to recover the experiences from the past.*

### **Parole chiave**

Boccaccio, Napoli, Pasolini, Croce, Patrimonio culturale

Boccaccio, Naples, Pasolini, Croce, Cultural Heritage

### **Introduzione**

La novella di Andreuccio è forse la pagina più napoletana che ci resti di quello scrittore che a Napoli visse i suoi anni più lieti, che qui amò, qui coltivò prima gli studi, qui si aprì alle ispirazioni della poesia, e questa città ricordò sempre con la tenerezza con cui si ricordano i luoghi dove trascorse la nostra gioventù e che si estende a tutte le loro parti e circostanze, ai monumenti, ai costumi, alle persone, e perfino, forse, ai bricconi e imbrogli che in quel tempo e in quei luoghi (dolce nella memoria!) si sono incontrati [Croce 1911, 23-24]. Boccaccio fa finta di polemizzare col suo tempo, ma la sua non è polemica, egli è in piena simbiosi con la società in cui aleggiano il clericalismo e i residui medievali. In fondo la mia, ora, è un’opera di rimpianto del passato, rimpianto di una società ingiusta ma a suo modo reale: oggi le ingiustizie ci sono ancora, anche se c’è più benessere, ma quel che è più atroce si è perduto un rapporto reale con la realtà [Pasolini 1970].

### **1. Boccaccio secondo Pasolini**

La storia di Andreuccio da Perugia al cinema trova una prima trasposizione nel 1910 con il cortometraggio di poco meno di dieci minuti di Enrico Guazzoni (poi noto come regista di *Quo vadis?* del 1913) [Bogliari 2013]. Con l’intermezzo della lettura crociana, nel 1912 esce un film muto tratto dal *Decamerone*, diretto da Gennaro Righelli, che sviluppava solo



Fig. 1: Casertavecchia con il mercato dei cavalli nell'episodio di Andreuccio e lo stesso sito com'è oggi, dopo il recupero; l'intero borgo è stato dichiarato monumento nazionale.

tre episodi tra cui quello di Andreuccio [Bettin 2015]. La quinta novella della seconda giornata sarà una delle storie meglio riuscite a Pier Paolo Pasolini nella "trilogia della vita", dove egli puntò a «esprimere l'esistenza senza decifrarla», senza un impegno ideologico [Pasolini 1975, V], e senza autocensure. Nel suo *Decameron* il personaggio interpretato da Ninetto Davoli, con il contorno di figuranti degli episodi boccacciani, rappresenta «un'umanità incolta e rozza, che è capace di vivere come passione non perversa, in allegria, ogni istinto basilare, compreso quello della sessualità». «Metto queste storie in rapporto con il rimpianto che provo per la perdita del mondo di una volta» [Pasolini 1999, 1395]. Andreuccio all'inizio del film si trova, tra le «macerie di una casa diroccata» [Pasolini 1970<sup>2</sup>, 1649], nella fiera dei cavalli ricreata nel borgo medievale di Casertavecchia. Questa location, oltre che richiamare l'ambientazione novellistica, ricordava a Pasolini quando pianse «di vere lacrime, vedendo i villaggi delle Madonie (sempre sopralluoghi per il *Decameron*) sacrilegamente intonacati coi soldi spediti dai giovani emigrati in Germania; e vedendo la distruzione delle mura di Sana'a nello Yemen (cosa che mi ha dato occasione di scrivere [...] in favore della monarchia yemenita, che certamente avrebbe lasciato tutto come stava)»; «la modernizzazione è giunta dall'alto» e ha stravolto quel «popolo antico»; «i villaggi delle Madonie e Sana'a sarebbero stati salvi un poco più a lungo in regime fascista» [Pasolini 1970<sup>2</sup>, 1651-1652]. L'ipotesi, non così paradossale, trova fondamento nelle due leggi Bottai, una sul patrimonio artistico l'altra sul paesaggio, approvate nel giugno 1939; a loro volta rielaborazione di due grandi leggi dell'Italia liberale: la legge Rava-Rosadi del 1909 sulla tutela del patrimonio storico e artistico [Balzani 2003] e la legge Croce, primo provvedimento a difesa del paesaggio (1920) nella giovane nazione *in fieri* «tra scuola e custodia», secondo l'efficace formula dell'archeologo napoletano Giuseppe Fiorelli (1823-1896).

L'appropriazione stilistica del capolavoro di Boccaccio continua nella gestione degli attori: «di strada», non professionisti; mentre la star Silvana Mangano fa la comparsa interpretando la Madonna col Bambino nel sogno del Giudizio universale, al posto del canonico Cristo Giudice come nella fonte giottesca della Cappella degli Scrovegni a Padova.



Fig. 2: Silvana Mangano; la cappella degli Scrovegni; fotogramma del sogno: Pasolini [1970<sup>1</sup>] sembra giustificare questa licenza iconica con la constatazione che durante le riprese le comparse «non riuscivano a pronunciare la parola Dio e insistevano nel sostituirla con Madonna».



Fig. 3: Fonte del costume del discepolo di Giotto è il quadro di Velàzquez, *La fucina di Vulcano* (1630): «grembiule di cuoio e fascia bianca sulla fronte»; Pasolini ne aveva ricordo dalla visita fatta al Museo del Prado di Madrid, nel 1964. Il costumista del film fu Danilo Donati (Centro studi Pierpaolo Pasolini Casarsa della Delizia; si ringrazia Angela Felice, direttore del centro).

Invece il pittore di scuola giottesca interpretato da Pasolini ci porta all'autobiografia, al rapporto tra l'arte, la vita e il sogno [Boccaccio 1980, 737]: al termine del film il personaggio festeggia con i suoi lavoratori l'impresa pittorica compiuta, poi guardando l'affresco (*scil.* il proprio film) dirà: «Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?» [Agamben 2014, 15]. Qui – mi pare – che Pasolini voglia alludere, anche ironicamente a suo dire [Pasolini 1970<sup>2</sup>, 1649], agli «ultimi relitti metafisici che sono i principî del capolavoro assoluto e del suo splendido isolamento» [Longhi 2014, 45], secondo una concezione anche crociana [Croce 1913]. Ma Roberto Longhi, il professore di Pasolini a Bologna, riteneva che:

la migliore critica d'arte sia la diretta e riuscita espressione (è in quanto tale anch'essa inevitabilmente 'letteraria') dei sentimenti sollecitati da un dipinto [...] se l'arte stessa è storicamente condizionata, come non lo sarebbe la critica che la specchia, la specula? [...] L'opera d'arte, dal vaso dell'artigiano greco alla Volta Sistina, è sempre un capolavoro squisitamente 'relativo'. L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. [...] È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra [Longhi 2014, 44-46].





Fig. 4: Fotogramma; Vincenzo Gemito, *Acquaiolo*, 1881; il soggetto della scultura viene liberamente ripreso da Pasolini nella scena iniziale della fiera dei cavalli, quando Andreuccio è avvicinato dalla «vecchia ciciliana».

L'aver ascoltato le lezioni bolognesi di storia della pittura italiana fu un'esperienza formativa che lascerà il segno in gran parte del cinema pasoliniano, con le messe in scena di quadri e sculture come *tableaux vivants* a impreziosire il suo discorso filmico [Marchesini 1994]. Anche Boccaccio – se è lecito il confronto – si fece illustratore del proprio testo, sperimentando di sua mano il rapporto parola-figura, nel manoscritto autografo (Hamilton 90) conservato alla Staatsbibliothek di Berlino, con 16 miniature raffiguranti i ritratti-bozzetti, quasi «sinopie preparatorie» [Canova 1995, 9] per un trattamento cinematografico, di altrettanti personaggi [Monetti 2014]. E ancora il Pasolini eterno «dilettante» *gira* in mezzo alla «sua» gente in cerca di ispirazione come il pittore giottesco (metafora del suo fare cinema) che deve affrescare le pareti della chiesa di Santa Chiara. Egli riesce «ad annegare le parole (e con esse, forse, anche il proprio essere scrittore) in un ordito visivo che sembra poter finalmente fare a meno del “verbo” per risolversi pienamente – e senza residui – nella “carne” del cinema» [Canova 1995, 8]. I visi degli interpreti scelti da Pasolini («guappi, e guagliuni», il «bibitaro di Mergellina») «valgono soprattutto come volti inventati e rappresentati con estraniata immediatezza da encausto pompeiano» [Moravia 1971]. I dialoghi sono spezzati ed essenziali, contaminati dall'uso dei dialetti: «Ho scelto Napoli [...] perché è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano e, così, di lasciarsi morire: come certe tribù dell'Africa [...] che non vogliono avere rapporti con la nuova storia [...]. I napoletani non possono fare proprio questo, ma quasi» [Pasolini 1970<sup>2</sup>, 1652; Ghirelli 1976, 15-16]. Ancora il regista in una lettera al produttore Franco Rossellini (primavera '70) spiega come «portando a termine la lettura del *Decameron* e maturandolo [...] la Napoli popolare continua ad essere il tessuto connettivo del film» [Pasolini 2015, 171]. «La scelta, strettamente ideologica, di trapiantare la capitale linguistica d'Italia, Firenze, nella culla dell'unica lingua italiana conosciuta in tutto il mondo, quella della canzonetta popolare di Napoli, è quasi una scelta “purista”: uno schiaffo al politichese giornalistico televisivo, all'orrido ibrido italiano imposto dalla massificazione»; «Ho scelto Napoli non in polemica contro Firenze, ma contro tutta la stronza Italia neocapitalistica e televisiva» [Pasolini 1970<sup>2</sup>, 1652-1653]. «Io mi servo della lingua viva, mettendo insieme i più disparati dialetti» [Pasolini 1971, 1397]. Un'opzione che è un atto di resistenza da parte del Pasolini «felibrista» impegnato nell'operazione di salvataggio dei dialetti, la lingua materna che «non ha nulla in comune





Fig. 5: resti di due figure giottesche a Santa Chiara; la stessa chiesa dell'episodio dell'«allievo alto-italiano di Giotto» interpretato da Pasolini ([http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/10/17/foto/i\\_luoghi\\_di\\_giotto\\_a\\_napoli-125278241/1/#1](http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/10/17/foto/i_luoghi_di_giotto_a_napoli-125278241/1/#1)).

con quella più o meno connessa col verismo regionale ottocentesco [...] esperire squisite variazioni in vernacoli di singole località, sempre sullo sfondo d'un dialetto non identico al friulano "ufficiale"; operazione che Pasolini ripete per il «romanesco: una parlata elementare e ridotta come quella dei suoi giovani teppisti (che nel dialogo dei due romanzi adoperano esclusivamente il loro gergo)» [Contini 1974, 411, 413; Patti 2015]. Qui è d'uopo pensare ai dialetti considerati, spesso *de iure*, come "bene culturale immateriale" [Gualdani 2014]. La "pre-comprensione" (*Vorverständnis*), quella sensazione, quasi subliminale, di affinità con un luogo o con la sua gente, sembra affiorare in un particolare ricordo di Pasolini [1970<sup>2</sup>, 1649]: «Il giorno [...] in cui sono andato in macchina solo, a Napoli, per iniziare il lavoro, me ne rendo conto adesso, è stato uno dei più belli e allegri della mia vita». Forse perché egli avvertiva l'impressione di un *genius loci* [Norberg-Schulz 1979] che lo attendeva, per la «rappresentazione di uno spazio nazionale intessuto di simboli, di immagini, di luoghi comuni culturali» [Balzani 2003], i quali sono consentanei alla sua italianità, che in Pasolini sempre «è "carattere" dominante, nel senso di eredità culturale» [Bellocchio 1999, XXXII]; valga anche per il *Decameron* come monumento della prosa delle origini.

## 2. Boccaccio secondo Croce

Sull'erudizione è d'obbligo ricorrere al Croce conferenziere per la celebre novella boccacciana; è un piacere seguire don Benedetto che dipana le «tre avventure di Andreuccio, sensale di cavalli» accadutegli nella «nostra città [...] popolosa» [Croce 1911]. Si tratta di una trascrizione che dà conto puntuale del contesto storico-economico: «gran mercato di quegli animali», fino alla verifica sui documenti che «i cavalli del Regno erano assai rinomati e ricercati dalle più lontane regioni, specie da quando il primo Carlo d'Angiò aveva rivolto molte cure a serbarne e migliorarne le razze» [Croce 1911, 29]; ambientale: «il sensale perugino si sentiva sconosciuto e quasi oggetto di diffidenza in una città e tra gente nuova» [Croce 1911, 8]. Tutto inizia quando la giovane bellissima e la vecchia serva, "ciciliane" entrambe [Ferrara 1950, 320-328], scorgono Andreuccio «in questi trattati stando, avendo esso la sua borsa mostrata» [Boccaccio 1980, 178]. La rete per ingannare Andreuccio viene ordita con una «fanticella» [Boccaccio 1980, 179], una «servetta» per

ROSSANO DE LAURENTIIS



Fig. 6: pianta tratta da Croce 1911, 27; illustrazione nel codice Ms. 5070, f. 54v, Bibliothèque de l'Arsenal, Parigi. Decameron (Sabatini 1975, 140, ill. 27): «il pubblico pozzo al cui fondo i compagni lo calarono» (Croce 1911, 34).

Croce, la quale gli presenta l'«imbasciata» di recarsi «in una contrada [...] designata da tal nome che sarebbe bastato a metterlo in guardia» [Croce 1911, 22, 24-26]; infatti il motivo usato dall'adescatrice per convincere l'ospite a non fare ritorno in albergo dopo la cena sarà il pericolo che si corre «di notte e specialmente da forestieri» [Croce 1911, 11]. Un pericolo cronico quello della sicurezza notturna a Napoli, che si cercò di combattere col coprifuoco «al suono della campana della sera» [Croce 1911, 30] per mettersi al riparo dalla «turba misera e abbrutita, che il bisogno quotidiano spingeva alla rapina e alla rivolta» [Sabatini 1975, 97].

Dopo la caduta e la riemersione di Andreuccio dal «chiassuolo» [Bujoni 1964, 15-16], e le sue grida di protesta per l'inganno subito, ecco comparire nel «vicolo» [Croce 1911, 32] il «protettore della buona femina», il «bravo» che «mostrava di dovere essere un gran bacalare [Boccaccio 1980, 190-191], con una barba nera e folta al volto» [Croce 1911, 18, 22, 31-32], il quale pone fine con la minaccia «di bastonarlo» alla prima avventura di Andreuccio. Su questo personaggio dello «scarabone Buttafuoco» Croce riesce a fare chiarezza: «si crederebbe un nome artisticamente inventato [...] Ebbene no [...] si ha notizia di un Francesco Buttafuoco» dai registri del 1336 (periodo napoletano di Boccaccio), morto da poco, il quale era un siciliano esule per fedeltà al re angioino. Qui l'assiduità dello «scarabone» con madonna Fiordaliso riceve una convincente giustificazione storica [Croce 1911, 42]. Come anche si ha traccia di una madonna Flora «sicula» che abitò, nel 1341, proprio al Malpertugio – «il riscontro si fa stupefacente» [Croce 1911, 43-44]. La seconda discesa di Andreuccio [Rossi 1996] avviene con il «collarlo nel pozzo» [Boccaccio 1980, 195] da parte dei due «ladri notturni», conosciuti mentre sono diretti al Duomo «per ispogliare la tomba dell'arcivescovo [...] seppellito con preziosi ornamenti e con un anello al dito che valeva oltre cinquecento fiorini d'oro» [Croce 1911], la cifra appena perduta. La terza parte della notte avventurosa vede nuovi ladri che «ebbero l'arca aperta e puntellata» [Boccaccio 1980, 198], tra cui un prete al quale Croce riserva in sede di commento una fine osservazione psicologica: «è più sfacciato degli altri

e se la ride dei morti» [Croce 1911, 18]. L'erudizione di Croce si spinge a raccontarci la figura dell'arcivescovo Filippo Minutolo (morto nel 1301), la cui cappella di famiglia (Capece Minutolo) si trova nel Duomo di Napoli [Croce 1911, 52], tra «le ricche tombe marmoree, [...] il pavimento di stile cosmatesco» (*scil.* intarsiato) e «le pitture quattrocentesche (sventuratamente guaste da restauri)» [Croce 1911, 35; Bologna 1969, 219-223]. Sulla veridicità dell'episodio dell'anello sottratto al defunto da Andreuccio, Croce sostiene che la novella potrebbe essere diventata a sua volta sorgente cronachistica: «la fonte di quegli eruditi è il Boccaccio medesimo» [Croce 1911, 39; Sabatini 1975, 96]; non necessariamente bisogna prenderla per vera [Croce 1911, 40], giacché «ai servigi dell'arte» può ben farsi qualche licenza storiografica [Zumbini 1905, 66-67]. Croce ritiene «mere sottigliezze e inezie» i tentativi dei «ricercatori di fonti» [Bartoli 1876, 37-38] di abbinare la novella a racconti orientali e a *fabliaux* [Bédier 1895, 449], «tanto che io mi risparmi la sterile noia e del riferirle e del confutarle» [Croce 1911, 41]. Non è forse stato Boccaccio tra i primi ad insegnarci che la realtà è così piena di fatti curiosi che non c'è quasi bisogno di inventare nulla. Basta perciò avere la pazienza di spigolare nei documenti del periodo angioino per trovare una lunga casistica di «botteghe, camere e fondachi [...] mezzanini» – tra i quali il chiosco di un certo “Nardus exercuit suum minesterium tripparie”» [Baldini-Scanzani 2015] – destinati all'umanità più varia e per le attività più disparate [Croce 1911, 46-47; De Blasiis 1908]. Attività che oggi possono avere nomi più di lusso, come *finger food*, ma che riportano alla tradizione popolare sentita come un'arte, un artigianato da difendere e valorizzare (pensiamo alla pizza napoletana come patrimonio dell'Unesco).

### 3. Il paesaggio non è solo natura, ma storia e arte

Finito di rievocare la novella Croce definisce la «logica interna» di essa «perfettissima»; «Boccaccio non ha dimenticato nessun particolare che potesse concorrere alla coerenza dell'insieme» [Croce 1911, 19, 24]; una perfezione che si ritrova nella resa filmica di Pasolini. Croce continua con delle conclusioni sull'arte del Boccaccio che sembrano tagliate apposta per le riprese del film:

A che vale ribellarsi alla realtà, se la realtà è così fatta? [...] E poiché quella realtà inferiore e bestiale esiste e persiste, giova guardarla attentamente, indagarla, rappresentarla con cura [...]. Donde il suo stile, grave e preciso nel racconto come di chi ha innanzi una materia che è per lui seria e vuol intenderla e farla intendere [...], vivo e popolare nei motti e dialoghi che riferisce; e, in quella gravità e in quel miscuglio di togato e di realistico, aleggiato da una sottile ironia [Croce 1911, 20, 24].

Anche Croce, con il pretesto di Boccaccio e sessanta anni prima del film, tende a vedere nella storia d'Italia e dei suoi popoli uno spirito costante, non necessariamente positivo [Croce 1992, 25; Pasolini 1961]: «una siffatta indulgenza e ironia s'introducono col Boccaccio, e vanno prevalendo nella vita italiana»; «si può difendere [...] ciò che di buono o di sano è pure in quell'accettazione tranquilla della vita nella sua immutabile realtà; ma tutto ciò non ha che vedere con l'arte del Boccaccio, il quale, come sentiva, così componeva e scriveva» [Croce 1911, 21; Parodi 1913, 156].

L'ultima parte della *lectio* crociana è per *Lo sfondo storico della novella*. Si aveva allora, nell'epoca giolittiana, una crescente attenzione per il patrimonio storico-artistico, come già ricordato; alimentata da opportune campagne di stampa da parte di periodici e quotidiani

(«Il Marzocco», «Emporium», «Il Giornale d'Italia», «Corriere della Sera»). In Toscana nel 1898 era sorta l'Associazione per la difesa di Firenze antica; a una celebre assemblea di questa, del dicembre 1908, partecipò Benedetto Croce come delegato della Società Napoletana di Storia Patria: proprio una sua mozione finì per diventare l'«acme di tutto l'intenso movimento» [Balzani 2003]. Un primo risultato concreto fu la legge del 1909 «Per l'antichità e le belle arti» con la quale si cercò di dare priorità al pubblico interesse rispetto all'arbitrio possibile della proprietà privata (*ius utendi et abutendi*). Mentre dal 1907 (con la legge 386) era stato creato un primo sistema di Soprintendenze (ripartite per archeologia, monumenti, gallerie e oggetti d'arte). L'articolo 1 del disegno di legge, poi respinto in Senato dove regnava uno «sviscerato affetto al diritto di proprietà» [Settis 2011, 7], parlava di «giardini, foreste, paesaggi, acque, e tutti quei luoghi ed oggetti naturali che abbiano l'interesse sovraccennato» di emergenze da tutelare [Falcone 1914]; l'elenco preciso, quasi una puntuale disamina delle devastazioni romane di alcune ville storiche, venne stilato dal ravennate Luigi Rava, ministro della Pubblica istruzione dal 1906 e firmatario della legge del 1909.

Lo spunto del toponimo, «Malpertugio», teatro dell'inganno ai danni del cavallaro, «cozzone di cavalli» [Boccaccio 1980, 177] Andreuccio, offre a Croce l'opportunità di ripercorrere nei secoli l'evoluzione topografica e urbanistica di Napoli, da quella angioina a quella umbertina oggetto delle «demolizioni del Risanamento [che] cangiarono profondamente le sembianze della via o regione di Porto» [Croce 1911, 26, 47; Croce 1894].

Chi ha vivo nel ricordo l'antico aspetto di quella parte della città, o l'erudito delle cose napoletane che l'ha famigliare per averlo contemplato più volte in disegni, stampe e pitture, nel visitare ora quei luoghi non può astenersi da un senso penoso, come al vedere un vecchio libro al quale mezze pagine, pagine e gruppi interi di pagine siano stati strappati e sostituiti da rappezzature e da fogli di stampa moderna: senso penoso, che è ricacciato subito indietro dal pensiero dell'utilità e necessità del rinnovamento edilizio compiuto, ed è poi alquanto consolato dal ritrovare qua e là, sulle nuove tabelle marmoree, molti degli antichi nomi, che servono a orientare lo storico e a riempire d'immagini la mente del sentimentale amatore del passato.

[...] alcuni vicoletti [di Ru(g)a Catalana] che le si aprono ai lati; ma antichi e recanti ancora le tabelle di ardesia del 1792 quelli di «Piazza nuova» e di «Vico freddo», il quale ultimo in particolare, con l'arco che vi dà accesso, coi suoi balconi ornati di piante, coi cocomeri appesi ai muri esterni delle case, col bucato pendente da cordicelle tese attraverso il vicolo da una casa all'altra, e con le galline che liberamente razzolano sul selciato, è un piccolo pezzo superstite della regione [*scil.* contrada] di Porto, quale essa era nei tempi antichi e quale forse, a un dipresso, dovè vederla Andreuccio [Croce 1911, 26, 34; Boccaccio 1980, 192].

A questo punto Croce si lascia andare al gioco di ripercorrere il cammino di Andreuccio [Cavallini 2002] per «seguire con lui la guida della fanticella di madonna Fiordaliso» in «luoghi, che sono ora sede dei nuovi traffici di Napoli, a consimile ufficio erano già destinati al tempo [...] del nuovo *tarsianatum* o arsenale, e tutt'intorno vi sorgevano «logge» di mercanti forestieri» [Croce 1893, 22-27]. «Ivi presso si trovavano anche gli alberghi, dove smontavano i mercanti [...] Per la frequenza dei forestieri, si erano anche formati colà, come suole accadere, luoghi di piaceri e di stravizzi e nidi di gente equivoca» [Croce 1911, 28]. Le fonti poi non sono solo d'archivio, ma anche letterarie come alcune epistole (*Famil.* V 6; XV 7, 9) di Petrarca, scritte da Napoli a Giovanni Colonna, dove si dice della «immedicabilis aegritudo huius urbis» [Petrarca 1859, 271-272].

Tuttavia il Boccaccio *flâneur* napoletano poté essere meno sprovveduto di Andreuccio, se non più fortunato [Torraca 1914]. Egli girava tra la chiesa dove vide per la prima volta Fiammetta





Fig. 7: questo fotogramma, con altri, fa pensare che Pasolini scrivendo il film, con lo scenografo Dante Ferretti, abbia tenuto presente oltre al *Decameron* originale, anche la conferenza di Croce del 1911.

(narratrice della novella), Porta Nova, Piazza delle Corregge: presso Castelnuovo, dove poté godere degli affreschi di Giotto [De Blasiis 1900, 65-67; Prandi 1956; Longhi 2013, 54; Longhi 2014, 28-29]. In alcune lettere del 1339 si dichiara dimorante a Piedigrotta (*Pederotta*, dial.): «sub monte Falerni, apud busta Maronis», un domicilio (non necessariamente reale) scelto probabilmente per ossequio alla *translatio studii* [De Blasiis 1892; Alfano 2012]. Boccaccio fu così anche custode del *mos maiorum*, a sua insaputa, finché un giorno, a distanza di secoli, si sarebbe invocata una legge «per la tutela e la conservazione delle ville, dei giardini e delle altre proprietà fondiari che si connettono alla storia o alla letteratura o che importano una ragione di pubblico interesse a causa della loro singolare bellezza» [Settis 2011, 8]. Egli poi trascorreva il tempo «con piccoli e con grandi uomini d'affari, con onesti e con infidi *tavolieri*, con avventurosa gente di mare e con avventurieri portuali, con solidi borghesi e con estrosi popolani partenopei, con donne *masseriziose* e con femmine facili e adescatrici» [Branca 1967, 19; Branca 1970, 184]. Per assecondare la sua erudizione da preumanista la corte di re Roberto era l'*habitat* ideale; fece due visite all'abbazia di Montecassino per visitare la ricca biblioteca, il cui stato di abbandono lo spinse al provvidenziale furto (se consideriamo i pericoli corsi nella sua storia dall'abbazia) di un codice di Marziale [Sabatini 1975, 113-115]. L'episodio ci è noto grazie a Benvenuto da Imola: Boccaccio la «trovò in cima di una lunga scala, senza chiave né porta, invasa dall'erba e sepolta sotto la polvere» [Parodi 1913, 157]. Anche in questo ambito degli antichi manoscritti, degli incunaboli, delle stampe e delle incisioni rare e di pregio, delle collezioni numismatiche, il primo riconoscimento come oggetti d'arte da tutelare avvenne con la legge n. 185 del 12 giugno 1902, all'art. 32 [Fumagalli 1902]. Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* volle narrare la vita del divino Poeta, allo stesso modo nel *Centonovelle* «si adoperò a raccogliere le più sicure notizie, s'informò da chi poteva fornirglielie, cercò di vagliarle col suo buon senso» [Parodi 1907, 179] per arrivare a *dipingere* una «umana mimesis», «qualcosa di intermedio fra la poesia e la prosa [...] nascondendo, come fanno i *litterati poeti*, una profonda verità sotto una bella menzogna!» [Parodi 1907, 181; Bruni 1990]. In maniera simile Luigi Parpagliolo (1862-1953), da Palmi, funzionario ministeriale, svolse una importante riflessione sul concetto di paesaggio, sulla scorta di analoghe formulazioni in Francia a partire dal 1906 [Florio 2015]: ne risultava descritta «una parte di territorio i cui diversi elementi costituiscono un insieme pittoresco od estetico a causa della disposizione delle linee, delle forme e dei colori» [Settis 2011,

10]. Una terminologia che per il *Decameron* può funzionare in senso demotico e che proficuamente ci riporta agli “aspetti di paesaggio”, anche umano, ossia alla cornice del convegno.

## Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2014). *L'antifilosofia di Roberto Longhi*. In LONGHI 2014, pp. 9-20.
- ALFANO, G. (2012). *Papertown: the image of Naples and the foundation of poetry in Boccaccio's early works*. In *California italian studies*. 3, pp. 1-10.
- BALDINI R.; SCANZANI, A. (2015). *La bibbia della trippa: storie, letteratura, curiosità, ricette toscane*. Firenze: Polistampa.
- BALZANI, R. (2003). *Per le antichità e le belle arti: la legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*. Bologna: Il Mulino.
- BARTOLI, A. (1876). *I precursori del Boccaccio e alcune delle sue fonti: studio*. Firenze: Sansoni.
- BEDIER, J. (1895). *Les fabliaux*. Paris: Bouillon.
- BELLOCCHIO, P. (1999). *Disperatamente italiano*. In PASOLINI 1999, XIII-XXXIX.
- BETTIN, E. (2015). *Micro-storia di un “genere” boccacciano di cinema* (<http://www.padovanews.it> – 28 febbraio).
- BOCCACCIO, G. (1980). *Decameron*, a cura di BRANCA, V. Torino: Einaudi.
- BOGLIARI, G. (2013). *Il “Decameron” al cinema. Un'opera all'origine di tanti film* (<http://altritaliani.net> – 11 dicembre).
- BOLOGNA, F. (1969). *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma: U. Bozzi.
- BRANCA, V. (1967). *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*. Milano: Mondadori.
- BRANCA, V. (1970; 1956<sup>1</sup>). *Boccaccio medievale*. Firenze: Sansoni.
- BRUNI, F. (1990). *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna: Il Mulino.
- BUJONI, A. (1964). *La vita in una città comunale italiana*. Torino: Loescher.
- CANOVA, G. (1995). Prefazione a PASOLINI, P.P. (1995). *Trilogia della vita: le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*, Milano: Garzanti, pp. 7-39.
- CAVALLINI, G. (2002). *Toponomastica napoletana e antroponomastica nella novella boccacciana di Andreuccio e nella lettura di B. Croce*. In «Il Nome nel Testo: rivista internazionale di onomastica letteraria». 4, pp. 45-53.
- CONTINI, G. (1974). *La letteratura italiana: Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni.
- CROCE, B. (1893). *Primi contatti fra Spagna e Italia: memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 19 novembre 1893 dal socio B. C. Napoli*: Tipografia della Regia Università.
- CROCE, B. (1894). *L'agonia di una strada*. In «Napoli nobilissima», 3. 177-180.
- CROCE, B. (1911). *La novella di Andreuccio da Perugia*, conferenza tenuta alla Società Napoletana di Storia Patria nell'Assemblea generale dei soci la sera del 30 marzo 1911. Bari: Gius. Laterza & Figli; anche in estr. dall'«Archivio storico per le provincie napoletane», 36, «con alcuni ritocchi e aggiunte»; ora rist. in Id., *Storie e leggende napoletane*, a cura di GALASSO, G. Milano: Adelphi (1999).
- CROCE, B. (1913). *Breviario di estetica*. Bari: Laterza.
- CROCE, B. (1992; 1. ed. 1924). *Storia del Regno di Napoli*, a cura di GALASSO, G. Milano: Adelphi.
- DE BLASIIS, G. (1892). *La dimora di Giovanni Boccaccio a Napoli*. In «Archivio storico per le provincie. Napoletane», 17.
- DE BLASIIS, G. (1900). *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*. In «Napoli nobilissima», 9.
- DE BLASIIS, G. (1908). *Racconti di storia napoletana*. Napoli: Perrella.
- FALCONE, N. (1914). *Il paesaggio italico e la sua difesa. Studio giuridico-estetico*. Firenze: Alinari.
- FERRARA, M. (1950). *Linguaggio di schiave del Quattrocento*. In «Studi di Filologia Italiana», 8, pp. 320-328.
- FLORIO, S. (2015). *La protezione giuridica del paesaggio in Italia e in Francia*, tesi di dottorato in Diritto pubblico Italia-Francia (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01187066>).
- FUMAGALLI, G. (1902). *La tutela dei cimeli bibliografici*. In «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», 13, 2, pp. 24-25.
- GHIRELLI, A. (1976). *La napoletanità*. Napoli: Società editrice napoletana.

- GUALDANI, A. (2014). *I beni culturali immateriali: ancora senza ali?* In «Aedon: rivista di arti e diritto on line», 1. (<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/gualdani.htm>).
- LONGHI, R. (2013; 1914<sup>1</sup>). *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Milano: Abscondita.
- LONGHI, R. (2014; 1950<sup>1</sup>). *Proposte per una critica d'arte*. Pesaro: Portatori d'acqua.
- MARCHESINI, A. (1994). *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini*. Firenze: La Nuova Italia.
- MONETTI, G. (2014). *Il 'Decameron' secondo Pasolini* (<http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it>).
- MORAVIA, A. (1971). *Recensione-commento a Il Decameron*. In «l'Espresso», 11 luglio.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Electa.
- PARODI, E.G. (1907, stamp. 1923). *Il Boccaccio in laude di Dante ossia il mito del Poeta*. In Id., *Poeti antichi e moderni: studi critici*. Firenze: Sansoni, pp. 176-184.
- PARODI, E. G. (1913, stamp. 1923). *Giovanni Boccaccio: per il suo sesto centenario*. Ivi, pp. 155-163.
- PASOLINI, P.P. (1961). *Un giorno a Teramo*. In «Il Giorno», 8 gennaio; rubrica «Il racconto della domenica».
- PASOLINI, P.P. (1970). *Intervista rilasciata a «Sipario»*, 300, maggio 1970. In MONETTI 2014.
- PASOLINI, P.P. (1970<sup>1</sup>). Intervista su «l'Unità», 7 novembre.
- PASOLINI, P.P. (1970<sup>2</sup>). *Io e Boccaccio* (intervista rilasciata a Dario Bellezza). In «L'Espresso», n. 47, 22 novembre; ora in PASOLINI 1999, 1647-1655.
- PASOLINI, P.P. (1971). *I racconti di Canterbury*. In PASOLINI 1999, 1394-1399.
- PASOLINI, P.P. (1975). *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi.
- PASOLINI, P.P. (1999). *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di SITI, W. e DE LAUDE, S. Milano: Mondadori.
- PASOLINI, P.P. (2015). *Il mio cinema: Pier Paolo Pasolini*, a cura di CHIARCOSSI, G. e CHIESI, R. Bologna: Edizioni Cineteca.
- PATTI, E. (2015). *La Divina Mimesis come progetto popolare-nazionale: Pasolini e il regresso nel parlante*. In «LaRivista», 4, 178-192. <http://etudesitaliennes.hypotheses.org/>
- PETRARCA, F. (1859). *Epistolae de rebus familiaribus et variae*. A cura di FRACASSETTI, G. Firenze: Le Monnier, vol. I.
- PRANDI, A. (1956). *Il Boccaccio e la critica d'arte*. In «Colloqui del Sodalizio». 2.
- ROSSI, L. (1996). *I tre "gravi accidenti" della "novella" di Andreuccio da Perugia*. In «Strumenti critici», 11, 3, pp. 385-398.
- SABATINI, F. (1975). *Napoli angioina: cultura e società*. In *Storia di Napoli*, vol. IV, tomo II. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- SETTIS, S. (2011). *Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio* ([http://www.unive.it/media/legato/infoscari-pdf/Croce-Ca\\_Foscari1.pdf](http://www.unive.it/media/legato/infoscari-pdf/Croce-Ca_Foscari1.pdf)).
- TORRACA, F. (1914). *Giovanni Boccaccio a Napoli*. In «Archivio storico per le Province Napoletane», 39.
- ZUMBINI, B. (1905). *Di alcune novelle del Boccaccio e dei suoi criteri d'arte*. In *Atti della R. Accademia della Crusca*. Firenze: Tip. Galileiana, pp. 23-69.

## Sitografia

- <http://www.abbaziamontecassino.org/abbey/index.php> (Abbazia di Montecassino) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.gliscritti.it> (*Il 'Decameron' nella tradizione manoscritta. Boccaccio ed i suoi primi lettori: mercanti, monaci e lo stesso Petrarca. Una intervista a Marco Cursi*) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.fondazionebenedettocroce.it/> (Fondazione Biblioteca Benedetto Croce) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.fondazionealonghi.it> (Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.patrimoniosos.it/index.php> (Patrimoniosos.it – In difesa dei beni culturali e ambientali) (consultato 1/6/2016)
- [http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/10/17/foto/i\\_luoghi\\_di\\_giotto\\_a\\_napoli-125278241/1/#1](http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/10/17/foto/i_luoghi_di_giotto_a_napoli-125278241/1/#1) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.centrostudiopierpaolopasolinicasarsa.it/> (consultato 1/6/2016)
- <http://www.padovanews.it> (consultato 1/6/2016)
- <http://altritaliani.net> – 11 dicembre) (consultato 1/6/2016)
- <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2014/1/gualdani.htm> (consultato 1/6/2016)
- [http://www.unive.it/media/legato/infoscari-pdf/Croce-Ca\\_Foscari1.pdf](http://www.unive.it/media/legato/infoscari-pdf/Croce-Ca_Foscari1.pdf) (consultato 1/6/2016)





## ***Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma***

### ***Neorealism films as source for the knowledge and enhancement of urban landscape: the case of Rome***

**EMANUELE MOREZZI**

Politecnico di Torino

#### **Abstract**

*The cinematography heritage belonging to Neorealism, for the first time in film history, represents a turning point in storytelling. In order to achieve this goal, in the decades after the Second World War, the directors chose to leave the studios, using as movie sets, the city neighbourhoods, which best correspond to the needs of the narrative plot. From the foregoing, the essay aims to analyse few films (sets in Rome between the Forties and Sixties), in order to study the architectural heritage, which in the film plays the role of "real" set to the events. The research also purposes to investigate how these new interpretations and analyses can be useful to a more proper conservation of the city suburbs heritage.*

#### **Parole chiave**

Cinematografia, restauro, periferia, fonte, neorealismo

Cinematography, historical preservation, urban landscape, neorealism

#### **Introduzione**

Il patrimonio filmico appartenente al Neorealismo, per la prima volta nella storia del cinema, ha rappresentato un punto di svolta, ricercando la narrazione di una verità contemporanea al proprio tempo. Per perseguire tale scopo, si assiste proprio negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, all'abbandono dei teatri di posa, e alla scelta di utilizzare come set cinematografici i quartieri edilizi periferici che maggiormente corrispondevano alle esigenze della trama narrativa. Da tali premesse, il saggio si propone di analizzare alcune pellicole ambientate a Roma fra gli anni Quaranta e Sessanta, allo scopo di studiare il patrimonio architettonico, che nei film svolge il ruolo di scenografia "reale" alle vicende, anche dal punto di vista simbolico e del valore per l'immaginario popolare. La ricerca intende motivare inoltre, come queste nuove letture ed interpretazioni possano risultare utili ad una più corretta conservazione del patrimonio edilizio delle periferie urbane [Giusti 2010, 490].

#### **1. Cinema e Architettura. Similitudini e corrispondenze**

Studiare le complesse relazioni che intercorrono tra l'architettura e il cinema, presuppone un più completo esame del rapporto che ha legato la ricerca scientifica di queste due discipline negli ultimi anni. Risulta interessante notare come, recentemente, molti architetti si siano interessati di cinema e, al contrario molti registi abbiano intrapreso percorsi di conoscenza nei confronti dell'architettura. Tale scambio di informazioni e di conoscenze [Casavola 2001, 124] costituisce la base di partenza di uno studio riguardante l'indagine di

nuovi scenari in entrambe le discipline: è possibile, infatti, individuare tematiche comuni ad entrambe le aree che costituiscono una sorta di costante parallelismo. Ad esempio, alcuni professionisti si sono infatti avvicinati al cinema [Ciacci 2001] allo scopo di indagare nuovi concetti legati alla città (l'utilizzo dell'architettura, le condizioni sociali all'interno delle costruzioni), mentre molti registi si sono rivolti alle discipline urbanistiche per individuare i luoghi più idonei in cui ambientare le loro rappresentazioni. Esiste una notevole bibliografia che in passato ha saputo indagare le affinità che legano cinema e architettura, evidenziando, fra le altre, le analogie riguardanti l'idea di *spazio* e di *luogo come segno* [Purini 2001, 107]; di un comune *spirito narrativo* [Mukarovsky 1971] e di una simile *proiezione psicologica* [Metz 2002]. Appare inoltre, particolarmente singolare, come tale corrispondenza si protragga oltre lo studio del semplice fenomeno cinema/architettura, ma possa riguardare anche la disciplina stessa che studia quel dato fenomeno. Infatti, è possibile applicare alcune metodologie di analisi in ambito cinematografico allo studio delle strutture architettoniche, ottenendo nuovi interessanti riscontri alla comprensione delle teorie progettuali. Ad esempio, la teoria dei livelli di strutturazione dello spazio teorizzata da Chateau [Chateau 2007], ripresa dalla più celebre di Panofsky, può essere utile per l'analisi di una pellicola cinematografica, per la comprensione degli spazi reali e simbolici, ma, allo stesso tempo, può apparire come una stimolante lettura di una manifestazione architettonica, allo scopo di intenderla non solo nelle sue componenti tecniche o materiche, ma anche semiotiche e figurative. Interpretare cioè una pellicola cinematografica come una qualunque fonte documentaria o archivistica, permetterebbe, se garantita la veridicità della fonte, di esaltare un'architettura, arricchendo la sua comprensione di un nuovo significato. Un esempio, in tal senso, può essere rappresentato da alcuni scorci delle periferie urbane della città di Roma ripresi in film dell'immediato dopoguerra: tali contesti, inseriti all'interno delle pellicole cinematografiche arrivano ad acquisire una nuova valenza culturale, che supera le loro connotazioni formali e la loro consistenza, esaltandone l'importanza, fino a trasformarli in contesti culturali degni di una opportuna tutela e conservazione. Tale studio però, sebbene affascinante, appare possibile solo a condizione che la fonte sia verosimile e cioè che le esigenze narrative della pellicola non abbiano alterato il contesto urbano o architettonico, andando a mistificare il contenuto delle informazioni che il documento filmico può permetterci di analizzare. Proprio per questa ragione, andranno prese in considerazione solo pellicole cinematografiche appartenenti al periodo del Neorealismo, quando cioè, gli obiettivi principali della rappresentazione erano la riproduzione di una verità contemporanea.

## **2. Cinema come fonte documentaria e Neorealismo come ricerca di verità**

L'affermazione della cinematografia come arte e come manifestazione di cultura ha contemporaneamente fatto pensare alla sua importanza come fonte documentaria per la conoscenza del passato. Il primo studioso che attribuì al cinema il ruolo di fonte di storia è stato Boleslaw Matuszewski [Grazzini 1999] già all'indomani della nascita dei film. Il contributo dello storico ha però una connotazione puramente oggettiva: ribadire come la ripresa cinematografica fosse un notevole passo avanti rispetto alla fotografia e come riuscisse a restituire i soggetti con assoluta verità [Matuszewski 1974]. Questa base di partenza in relazione al dibattito sulla scientificità del cinema, ci restituisce il panorama culturale della fine del XIX secolo: la considerazione che veniva data al cinema era semplicemente in relazione alla fotografia. Così come qualche decennio prima la fotografia

aveva significato un profondo passo avanti nella ricerca di una rappresentazione oggettiva rispetto alla pittura, allo stesso modo veniva intesa la nuova cinematografia rispetto alla fotografia stessa. Uno strumento quindi capace di rappresentare in modo veritiero ogni cosa, e di arricchire tale rappresentazione con immagini complesse ma sempre fedeli all'autentico. Appare però significativo come questa ricerca di veridicità non sia solo fine a se stessa, ma, al contrario, sia già intesa dallo storico come destinabile nel futuro agli studi storici dei tempi a lui contemporanei. Sebbene tali considerazioni siano sicuramente innovative rispetto al panorama culturale del tempo, quella di Matuszewski resterà una voce piuttosto isolata per un lungo periodo di tempo. Sarà infatti solo negli anni trenta che il cinema inizierà ad essere inteso universalmente come fonte storica. Tale cambio di scenario si deve ai due storici francesi Lucien Febvre e Marc Bloch, fondatori, fra gli altri, della *Nouvelles Histoire* [Ortoleva 1988]. Proprio questo gruppo di studiosi fu artefice dell'incontro di numerose scienze sociali e della nuova definizione dei confini della storiografia. Il principio ispiratore di questa nuova teoria di fare storia è stato infatti quello di non limitare la ricerca storiografica ai documenti sino a quel momento utilizzati, ma ampliare le tipologie di fonti dalle quali attingere informazioni sul passato: «Da una storia essenzialmente basata su testi, sulla documentazione scritta, si è passati ad una storia fondata su una molteplicità di testimonianze: siti d'ogni genere, documenti figurativi, reperti archeologici, documenti orali, eccetera» [Le Goff 1979, 13]. La *Nouvelles Histoire* riesce quindi a definire nuovamente il concetto di documento [Bloch 1969, 105] e di approfondire il concetto di lunga durata al fine di formare un'analisi fondata sui tempi, sui ritmi sull'evoluzione della mentalità di cui i mass media diventano i veicoli privilegiati. Se il gruppo degli anni trenta ha il merito di aver aperto i confini delle fonti documentarie al cinema, è sicuramente con Marc Ferro che il patrimonio cinematografico acquista un ruolo di primaria importanza [Ferro 1968, 155]. Agli studi dello storico francese seguiranno quelli di Lino Micciché, capaci di suggerire una nuova metodologia per la ricerca in ambito cinematografico [Micciché 1979, 7], di Pierre Sorlin, capaci di indagare il significato di film storico come fonte storiografica [Sorlin 1999, 18] e di Gian Piero Brunetta, finalizzati a ribadire come attraverso il cinema fosse possibile rileggere tutta la storia sotto un nuovo stimolante punto di vista [Brunetta 1979]. Da tali premesse appare quindi evidente come le pellicole cinematografiche possano costituire una valida fonte documentaria per la comprensione dell'architettura e del passato. All'interno di tale contesto storiografico, le pellicole del Neorealismo appaiono come ideali documenti storici, utili a completare le informazioni, spesso frammentarie, che ricaviamo dal passato. La loro validità, risiede anzitutto nella principale finalità che i registi di tali pellicole si proponevano prima di girare le scene: la ricerca di verità. Per specifica volontà dei produttori e degli autori, i film neorealisti rappresentano i primi lungometraggi che, dopo gli anni del regime, scelgono di abbandonare i teatri di posa di Cinecittà, e di trovare nuovi scenari e nuovi fondali per ambientare le vicende dei protagonisti [Melanco 2005, 45]. La ricerca di luoghi più veri, e quindi più reali, si pone allo stesso livello della scelta di una trama o di protagonisti verosimili: così come questi ultimi dovevano rappresentare vicende e trame realistiche, anche i luoghi dovevano essere tali. Allo stesso modo, il Neorealismo rivendica una forte indipendenza intellettuale, incline a raccontare la realtà di un'Italia in forte crisi negli anni successivi la Seconda guerra mondiale [Argentieri 1992, 62], ed esprime in tal senso la necessità di ricercare tematiche e soggetti nuovi, mai rappresentati prima. I luoghi ripresi nei film subiscono lo stesso trattamento dei protagonisti e dell'intreccio della trama. Gli elementi riguardanti vicende, personaggi e luoghi della pellicola, vengono intesi dalle

pellicole neorealiste allo stesso modo e investiti della stessa importanza: una scarsa attenzione o una scelta errata verso uno solo di questi tre elementi avrebbe causato il fallimento dell'intero progetto filmico, dando vita ad un prodotto scarsamente credibile e quindi inverosimile. Da queste considerazioni, appare evidente come i lungometraggi neorealisti possano essere considerati come una valida fonte documentaria, in quanto le ambientazioni e le strutture utilizzate come *set* delle pellicole venivano scelti in seguito ad approfonditi e ripetuti sopralluoghi e, allo stesso modo, il loro valore iconografico e culturale possa essere rivisto alla luce del documento filmico. Allo scopo di indagare il patrimonio delle periferie romane attraverso le pellicole, sono stati individuati due casi studio particolarmente significativi, utili a rappresentare differenti contesti spaziali, architettonici e temporali. Un primo ambito riguarda l'espansione di Roma negli anni successivi al conflitto bellico, con la costruzione ormai ultimata della borgata del Tufello, di Monte Sacro e del complesso dell'attuale via Melaina [Berlinguer 1976, 78], scelto come sfondo cinematografico per *Ladri di biciclette* di De Sica del 1948. In questo esempio, il contesto della borgata degli sfollati dagli sventramenti fascisti di pochi anni prima, viene rappresentato come un luogo alieno, in cui non pare possibile alcuna interazione umana [Clementi 1983, 13]. Un secondo caso studio, di alcuni anni successivo, sebbene non direttamente ascrivibile al movimento del Neorealismo, benché ne condivida e asseconi le idee, è rappresentato da *Accattone* di Pier Paolo Pasolini del 1961, girato quasi completamente nei luoghi della borgata Gordiani e del Pigneto. Dall'analisi di queste due pellicole appare possibile ricostruire due differenti contesti appartenenti alla periferia romana: da un lato la crescita e la vita nelle "borgate rapidissime" cresciute nella prima metà del XX secolo e popolate da cittadini romani sfollati in seguito agli sventramenti fascisti, dall'altro la borgata irregolare e abusiva, accresciuta negli anni successivi al conflitto dall'ampio fenomeno migratorio che ha interessato la città di Roma.

### **3. Le periferie romane nelle pellicole cinematografiche: Tufello e Pigneto.**

Durante il XX secolo, la città di Roma subisce una profonda espansione, ingrandendosi grazie alla realizzazione di numerose aree extraurbane. *Ladri di biciclette* e *Accattone*, al di là delle differenze temporali che separano la loro realizzazione, possono essere utili a comprendere non solo le differenze morfologiche di due realtà periferiche di Roma, ma anche le dinamiche psicologiche che legano i protagonisti delle pellicole ai contesti periferici. Se, infatti, il Tufello, sede delle riprese di *Ladri di biciclette*, si presenta come una realtà ad alta densità progettata e realizzata in tempi brevi, il Pigneto e borgata Gordiani, luoghi del film *Accattone*, costituiscono un contesto irregolare formato prevalentemente da baracche abusive e villini a crescita incontrollata. La borgata del Tufello si inserisce in un precedente intervento più ampio, caratterizzato da una differente connotazione tipologica e sociale, relativo alla costruzione di Monte Sacro [Seronde Babonaux, 1983, 181]. Quest'ultimo fu realizzato a partire dal 1920 su progetto di Gustavo Giovannoni dal Consorzio Città Giardino, raggruppamento dell'Icp e dell'Unione Edilizia Nazionale [Benevolo 1992, 76]. All'interno di questo progetto, si individuò la possibilità di ampliare ulteriormente il quartiere di Monte Sacro verso nord, realizzando una delle ultime borgate fasciste: il Tufello. Qui, a differenza di molte altre realtà periferiche analoghe e precedenti in ordine temporale, l'idea costruttiva privilegiò immediatamente la costruzioni di fabbricati intensivi caratterizzati da un'elevata densità [Della Seta 1988, 132].





Figg. 1-2: *Ladri di Biciclette*, 1948. Vedute di un Tufello spettrale e alieno ai protagonisti.

All'interno del quartiere, infatti, non è possibile individuare tipologie costruttive di ordine rurale o assimilabili all'idea di baracca, come avvenuto nella borgata Gordiani, ma l'intera area sembra essere divisa in due sistemi costruttivi antitetici: la città-giardino a sud di viale Ionio e le case popolari dell'Icp a nord. La volontà di abbandonare la tipologia a uno o due piani fuori terra, tipica dei lotti o delle case, va spiegata come risposta costruttiva ad una grande domanda di nuovi alloggi: trovano infatti sede nel Tufello le popolazioni che abitavano Spina di borgo e che perdono la loro abitazione originaria a causa degli sventramenti e delle demolizioni relative a via della Conciliazione [Insolera 2010, 45]. *Ladri di biciclette*, sin dalle sue prime immagini riguardanti la ricerca di un'occupazione da parte del protagonista, ha trovato nella borgata del Tufello il perfetto set reale per la messa in scena delle vicende. L'intera pellicola insiste sulle tristi e alienanti condizioni di vita dei personaggi, che spesso si muovono fra enormi costruzioni residenziali sorte velocemente, ma prive di ogni servizio possibile. Anche le strade di accesso alle strutture appaiono polverose e mal servite. Nonostante la recente costruzione, una delle prime scene della pellicola mostra la moglie del protagonista intenta a rifornirsi di acqua da un pozzo comune sitato nei pressi del palazzo, a dimostrazione dell'assenza della stessa all'interno delle abitazioni. Nelle scene in cui si scruta la vita domestica della famiglia, all'interno dei palazzoni di via Melania, è possibile notare ambienti piccoli e poco accoglienti, che non lasciano trasparire la recente costruzione e l'apparente innovazione delle strutture decantata dal regime. Ancora più significativo, studiando la pellicola, appare il rapporto della nuova borgata con il centro cittadino, che sembra lontanissimo e irraggiungibile. In tal senso, il film pare volerci ricordare l'alienazione e la perdita di una identità forte da parte della popolazione insediata nella nuova borgata che, in seguito agli sventramenti, ha dovuto ricostruire relazioni, rapporti e sta cercando, con estrema difficoltà, di ricostruire un'identità locale nella nuova borgata che non percepisce come ospitale ma che giudica straniera. La celebre sequenza in cui padre e figlio si muovono fra le vie del centro di Roma alla ricerca della bicicletta rubata rappresenta, infatti, una metafora della ricerca di qualcosa di ben più prezioso che è stato sottratto a questa parte della popolazione romana, cioè la propria identità locale e la propria rete di relazioni, completamente stravolta dal trasferimento a nord della città.

EMANUELE MOREZZI



Figg. 3-4: *Ladri di Bicyclette*, 1948/2015. Confronto fra la borgata del film e quella attuale.



Figg. 5-6: *Accattone*, 1961. Le vicende della pellicola si svolgono sempre lontano dal centro cittadino: la borgata è la nuova città e centro di tutte le vicende.

Di pochi anni successivo, *Accattone*, pare insistere su tematiche analoghe, cioè la volontà di rappresentare la vita di borgata, quella del Pigneto, ma orienta le proprie attenzioni verso un contesto a bassa densità, in cui la tipologia irregolare della baracca costituisce l'elemento più diffuso [Cordazzo 2008; Boarini 1979].

Oggi si intende comunemente per Pigneto il quartiere di Roma posto sul lato orientale della città, fuori Porta maggiore, compreso tra le linee ferroviarie Roma-Sulmona e Roma-Napoli e la via dell'acqua Bullicante. Quest'area, da sempre caratterizzata da una grande eterogeneità, ma contraddistinta paesaggisticamente da una spiccata tendenza rurale e agricola, a partire dal 1871, ha subito profonde trasformazioni che l'hanno portata a consolidare, nel tempo, questa duplice natura di borgata proletaria da un lato e di zona industriale extraurbana dall'altro. Il quartiere residenziale, crescendo in modo costante nel tempo, ha sviluppato soprattutto ville e villini extraurbani, che hanno sostituito negli anni le prime baracche costruite nei primi decenni del XX secolo.





*Figg. 7-8: Accattone, 1961/2016. La bassa densità della borgata risulta ancora visibile, ma la vocazione dei luoghi è oggi tipicamente residenziale.*



*Fig. 9: Accattone, 1961. Foto panoramica della borgata Gordiani.*



*Fig.10: Accattone, 1961. Casa di Accattone. La struttura è ancora oggi visibile e segnalata da una iscrizione.*

EMANUELE MOREZZI

La pellicola *Accattone*, partendo da tali premesse, disegna una vita di borgata che appare così diametralmente opposta a quella affrontata in *Ladri di biciclette*.

Il diverso contesto temporale e geografico del Pigneto, appare, attraverso il lungometraggio, non più come un luogo alieno ed estraneo alla città di Roma e ai protagonisti ma, al contrario, un contesto familiare, in cui i personaggi hanno relazioni, rapporti e hanno saputo costruire nel tempo una forte identità culturale. Le prime scene del film, ancora una volta, appaiono esemplificative, specie se confrontate con quelle di *Ladri di biciclette*: nella seconda sequenza vediamo il protagonista e i suoi amici tranquillamente seduti al bar della borgata, intenti a trascorrere mollemente un pomeriggio assolato. Una ulteriore profonda differenza rispetto alle vicende sviluppatesi nella precedente pellicola, riguarda la percezione del contesto della borgata da parte dei protagonisti. L'intero film si svolge nei luoghi del Pigneto e di borgata Gordiani, ignorando completamente la città di Roma, se non per le scene relative al tragico finale. La forte identità che i protagonisti hanno nei confronti dei luoghi in cui vivono consente lo svolgimento di un film che non *ha bisogno* di Roma, ma può ignorare la città, preferendole il molle ritmo della borgata. Allo stesso modo, i disservizi e la scarsità di servizi del quartiere non viene presentato dal film come un ostacolo alle vite dei protagonisti, ma anzi come una realtà, contro la quale appare inutile accanirsi [Parigi 2008].

## Conclusioni

Da questo semplice confronto appare evidente come le pellicole cinematografiche possano porsi come fonte alternativa alla conoscenza del costruito e dei beni culturali. La conservazione delle periferie urbane e delle città, infatti, sembra necessitare di una comprensione e di una attenzione che non possono limitarsi alla semplice analisi dei documenti archivistici o bibliografici, ma anzi, sembra necessario uno studio ulteriore, che tenga in considerazione anche fonti alternative quali le pellicole cinematografiche possono essere. Anche a seguito dell'interesse manifestato dalla disciplina del restauro in tempi recenti [Romeo 2016, 175; Pane 2015, 75], le pellicole cinematografiche possono essere il mezzo per ricostruire l'istanza psicologica delle popolazioni che, nel XX secolo, hanno abitato e trasformato tali contesti, andando a ricercare quella identità culturale e abitativa che i protagonisti delle pellicole stesse ricercavano.

## Bibliografia

- FERRO, M. (1968). *Société du 20<sup>e</sup> siècle et histoire cinématographique*. In «Annales. Economie Sociétés Civilisations», n. 23.
- BLOCH, M. (1969). *Apologia della storia*. Torino: Einaudi.
- MUKAROVSKY, J. (1971). *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali. Semiologia e sociologia dell'arte*, a cura di CORDUAS, S. Torino: Einaudi.
- MATUSZEWSKI, B. (1974). *Un nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique*. In «Cultures», vol. II, n. 1, Les Presses de l'UNESCO et la Bacconiere, Ginevra.
- BERLINGUER, G.; DELLA SETA, P. (1976). *Borgate di Roma*. Roma: Editori Riuniti.
- BOARINI, V.; BONFIGLIOLI, P.; CREMONINI, G. (a cura di) (1979). *Da Accattone a Salò. 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini*. Bologna: Tipografia Compositori.
- LE GOFF, J. (1979). *La nouvelle histoire*. Parigi: RETZ-CEPL, trad. it. CAPRA, T., *La nuova storia* (1990). Milano: Mondadori.
- MICCICHÉ, L. (1979). *La storia italiana nel cinema*. In DI LONARDO, M., *Momenti di storia italiana nel cinema*. In «Quaderni dell'assessorato istruzione e cultura», n. 5.
- BRUNETTA, G.P. (1982). *Storia del cinema italiano*. Milano: Editori Riuniti.



- CLEMENTI, A.; PEREGO, F. (a cura di) (1983). *La metropoli "spontanea" / Il caso di Roma. 1925-1981: sviluppo residenziale di una città dentro e fuori dal piano*. Roma: Dedalo Edizioni.
- SERONDE BABONAUX, A.M. (1983). *Roma. Dalla città alla metropoli*. Roma: Editori Riuniti.
- DELLA SETA, P.; DELLA SETA, R. (1988). *I suoli di Roma. Uso e abuso del territorio nei cento anni della capitale*. Roma: Editori Riuniti.
- ORTOLEVA, P. (1988). *Note sui rapporti attuali tra storiografia e studi sul cinema, e sul concetto di "modo di produzione"*. In *Dietro lo schermo*, a cura di ZAGARRIO, V. Venezia.
- ORTOLEVA, P. (1991). *Cinema e storia. Scene dal Passato*. Torino: Loescher.
- ARGENTIERI, M. (1992). *De Sica Metteur en scène*. In L. MICCICHÉ, *De Sica. Autore, regista, attore*. Venezia: Marsilio.
- BENEVOLO, L. (1992). *Roma dal 1870 al 1990*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- INSOLERA, I. (1993). *Roma moderna. Un secolo di urbanistica 1870-1970*. Torino: Einaudi.
- GRAZZINI, G. (1999). *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*. Roma: Carocci.
- SORLIN, P. (1999). *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*. Torino: Paravia.
- CASAVOLA, M. (2001). *La città neorealista*. In *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di BERTOZZI, M. Roma: Librerie Dedalo.
- CIACCI, L. (2001). *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venezia: Marsilio.
- PURINI, F. (2001). *La città delle città*. In *Il cinema, l'architettura, la città*, a cura di M. BERTOZZI.
- METZ, C. (2002). *Cinema e Psicanalisi*. Venezia: Marsilio.
- MELANCO, M. (2005). *Paesaggi, passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*. Napoli: Liguori.
- CHATEAU, D. (2007). *Introduzione all'estetica del cinema*. Milano: Lindau.
- CORDAZZO, I. (2008). *Accattone di Pasolini. Dal testo al film*. Milano: Pendragon.
- PARIGI, S. (2008). *Pier Paolo Pasolini. Accattone*. Torino: Lindau.
- BRUNETTA, G.P. (2010). *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma-Bari: Laterza.
- GIUSTI, M.A. (2010). *Una strada come opera d'arte. Visioni, montaggi, valori di paesaggio nella ricerca di Roberto Pane*. In *Roberto pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di CASIELLO S.; PANE A. e RUSSO V. Venezia: Marsilio.
- INSOLERA, I. (2010). *Roma, per esempio. La città e l'urbanistica*. Roma: Donzelli editore.
- PANE, A. (2015). *Napoli: Francesco Rosi e Le mani sulla città, 50 anni dopo*. In «ANAFKH», n. 75, maggio.
- ROMEO, E. (2016). *Ciak si Tutela, si Conserva, si Valorizza! Alcune riflessioni sulla salvaguardia dei beni culturali legati al cinema*. In MATTONE M. e VIGLIOCCO E. *Arquitecturas paras el cine: conocimiento y desarrollo/Architetture per il cinema: conoscenza e valorizzazione*. Gijón: Cicees.



## *Deriving cultural heritage values: the use of social media*

**MANAL GINZARLY, JACQUES TELLER**

LEMA, Université de Liège

### **Abstract**

*Nel 2011 l'UNESCO ha adottato la Raccomandazione sul Paesaggio Storico Urbano che mira al riconoscimento e all'identificazione della stratificazione e dell'interconnessione dei valori - naturali e culturali, materiali e immateriali, internazionali e locali – riscontrabili in qualsiasi città storica, concepita come un "patrimonio vivente" delle comunità. In tale visione il patrimonio culturale urbano è un elemento riconosciuto non solo dagli esperti, ma dalle intere società che ne valutano gli elementi identitari mirando a conservarli per le generazioni future.*

*La Raccomandazione, in particolare, sostiene che per l'interpretazione e la conservazione del patrimonio culturale si può beneficiare di metodi di valutazione tradizionali e di metodi innovativi basati su dati geo-localizzati e sui dati digitali dei social media, come tweets geo-localizzati, impronte digitali e foto su Flickr.*

*Il presente contributo illustra una metodologia basata sull'analisi delle immagini su Flickr. Dai risultati ottenuti si è evinto che proprio l'indagine dei social media può contribuire ad una comprensione significativa dei valori culturali del contesto urbano, fornendo così la possibilità di una migliore integrazione dei valori socio-culturali riconosciuti dalla collettività nei processi di conservazione e di pianificazione urbana.*

### **Keywords**

Cultural heritage, historic urban landscape, digital media, flickr, heritage conservation

### **Introduction**

In the field of urban heritage, a value-based management process to heritage conservation has been recommended (ICOMOS Australia 1999; UNESCO 2011). The UNESCO recommendation on the historic urban landscape defines the latter as "the result of a historic layering of cultural and natural values and attributes, extending beyond the notion of "historic center" or "ensemble" to include the broader urban context and its geographical setting" [UNESCO 2011, Article 8]. Cultural heritage includes tangible and intangible heritage (UNESCO 2003). It expresses the ways of living and the values of a community where the tangible can only be understood and interpreted through the intangible [Munjeri 2004]. The latter is defined as communities' practices, expressions, and representations that are the outcome of their interaction with their environment through history, and which provides them a sense of identity (UNESCO 2003). Accordingly, decisions about cultural heritage preservation are no longer related solely to the tangible historical aspects of heritage but also to the different cultural values embedded in an urban landscape. The diverse typologies of cultural values that range from social to historic, aesthetic, scientific, economic, political, age, recreational, and spiritual [ICOMOS Australia 1999; Pereira Roders 2007] challenge practice since different values should be subject to investigation before any decision making [Ferretti & Comino 2015].

The drive to understand and describe the landscape to serve urban planning and design practices led to the development of different survey methods that search for knowledge on human perception of the environment. As early as in the 1960s, Lynch (1960) developed the cognitive mapping method to study the degree of legibility of an urban environment, and extract how people perceive the environment, and navigate through the space. In the 1980s, methods that rely on the use of photos gained popularity in landscape perception analysis. Methods have varied from obtaining responses to a set of photographs that are taken by the experts [Tweed & Sutherland 2007; Ruelle et al. 2013; Deghati Najd et al. 2015] to handing out cameras to interviewees, and then assessing the photos based on the expert (interviewer) personal reading [Dakin 2003]. These two methods largely rely on the assessment of experts because they are based on either their choice of photos or their interpretation of photos.

More recently, digital media and the geospatial revolution led to the development of different methodological tools that rely on geodata, and social media data such as geotagged tweets, digital footprints, and photos on Flickr to interpret different types of interactions between users and their environment.

This paper argues that methods that rely on digital media data could complement traditional survey methods to reveal the different cultural values attributed to urban landscapes. These methods largely depend on users' assessment of the environment. The data offered by digital media including photos, commentaries, spatial data, and personal data of the user (age, sex, and profession) provides new tools to the understanding of the rational and intuition behind the users. It helps identify places preferred by users, reasons behind these preferences, and different values associated to them.

This paper is structured as follows. Section one reviews a number of digital media based evaluation methods of landscape and examines their application to unveil cultural values associated to urban heritage. Section two focuses on flickr as an example of folksonomy and socio-locative practices. It investigates the opportunities that flickr provide for the discursive interpretation of heritage by communities. Section three assesses a set of 400 photos posted on flickr for Tripoli, Lebanon to extract cultural heritage values and their tangible and intangible aspects. First, it explains the methodology used for the analysis of photos. Then it briefly presents the study area. Afterwards, section four presents the conclusions of the work.

## **1. Digital Media and Cultural Heritage**

People experience places differently depending on their personal cognition and emotions (Dunkel, 2015), and assign accordingly different values to heritage sites. Social media services are facilitating the production and interactive sharing of geospatial information by users revealing insights to users' activities, preferences, and daily life sensitivities and needs [Stefanidis et al. 2013]. The use of data generated by social media in the service of cultural heritage conservation and management allows the integration of socio-cultural aspects of sites and their inhabitants in the process [Kalay 2008].

Many cultural heritage institutions including museums, libraries, and archives have been using the social media to open the floor for participatory communications with the public [Kalay 2008; Liew 2014]. The participation may occur in two ways. Either the users upload and share their own heritage related images and stories to a site, or they post their comments about a specific heritage related item on the site [Liew 2014].



Within the context of urban cultural heritage conservation, the use of digital media is still very limited. However, a diversity of methods has been proposed to visualize specific behavioral patterns and landscape perceptions based on data from webservices like Twitter, Flickr, Google Maps, and Google Earth. These methods could be adapted to determine different cultural heritage values attributed to an urban landscape. For instance, Girardin et al. (2009) used digital footprints that are generated by mobile phones using flickr to quantify urban attractiveness according to locals and visitors. Moreover, different public participation GIS methods that rely on website that is based on google maps were applied to examine relationships between human landscape values and physical landscape character, and to assess assess the socio-cultural values of public lands [Brown et al. 2014]. De Vries et al. [2013] used the same tool to determine the social landscape value on a national scale. Additionally, Dunkel [2015] analyzed the photos and tags posted on flickr to map and evaluate landscape perception, Frias-Martinez et al. [2012] used georeferenced twitter messages to identify urban land uses, and Stefanidis et al. [2013] used data generated by twitter to trace social networks and hotspots.

The examples presented above show that once the data is extracted from digital media servers it could be analyzed to derive information of interest and could serve multi-purposes investigations. This data reveals geospatial and ambient information at the same time [Stefanidis et al. 2013]. The ambient information is directly related to people's relation to location. Accordingly, it represents a reliable resource for capturing the intangible aspects of urban heritage.

This article follows the existing methodologies to identify the hotspots in the city, and it goes further in the analysis by investigating the content of photos posted on Flickr to extract the cultural values embedded in the tangible aspects of the city.

## 2. Flickr and related research

Flickr is a photo-sharing social media site that emerged around 2004 and has received significant popularity. It supports photos, personal descriptions (tags), time, and location metadata. Photos posted on Flickr are generated in two steps: the act of taking photos, then the act of sharing photos and adding information to them [Nov et al. 2010]. The first action is not only prompted by instant consciousness and the surrounding environment but by all aspects of personal cognition [Dunkel 2015]. Van House [2007] identified four social uses of personal photographs: (I) memory, narrative, and identity; (II) maintaining relationships; (III) self-representation; and (IV) self expression. The second action reflects the user's personal conceptualization and perception of the world because tags encompasses the verbal expression of the visible content of photos to include personal reflections, sentiments, and thoughts [Nov et al. 2010].

Flickr received special attention in diverse studies because of the application programming interface (API) that helps accessing data on flickr automatically. For instance, researchers examined the drivers that motivate users to participate and share information with others [Nov et al. 2010], acknowledged geolocated and tagged photos as reliable resources for generating place interpretation based on users' perception [Rattenbury & Naaman 2009], applied a location-tag-vision-based approach to retrieve representative tags and landmarks [Kennedy et al. 2007], and analyzed photos and related tags separately to identify relationships between landscape features, activities, elements, and qualities [Purves & Edwardes 2008].

This paper proposes the use of flickr for the interpretation of cultural heritage. Our assumption is that photos on flickr offer knowledge about the dynamic social interactions within places, and express moments, experiences, practices, and identities contributing to the understanding of cultural values associated to the built environment. The following study is a first attempt based on a desk analysis of flickr content to retrieve heritage values revealed by Flickr datasets.

### **3. Methodology**

The method used for the analysis of photos and tags on flickr is qualitative and quantitative. First, the data was retrieved through the use of flickr API documentation. The documentation started by searching for photos in Tripoli, Lebanon within a WOE-ID equal to 56049606, and Bounding Box of 35.7703, 34.3649, 35.8747, 34.4717. This geo information includes the municipal boundary of Tripoli and Al Mina. The search looked for photos with high level of accuracy for location information (street level accuracy), and with an upload date that ranges between 2013 and 2016. The outcome of this search was a set of data in xml format (other formats could be chosen) that identifies for each photo its id, photographer, title, tags, and other information. Based on this data the photos were assembled by photographer. The total number of photos by photographer was searched. Afterwards, for each user photos were retrieved. Based on the geodata photos were gathered by location. Then, photos of the same location that are taken by the same photographer were combined to a single one to prevent interpretation from being dominated by a single person. Afterwards, this data was used to cluster photos according to their location to differentiate between the most and least photo shot zones in the study area. Once the hot and cold spots were identified, the content of photos was investigated, and this analysis was divided into two parts. The first is quantitative and the second is qualitative. In the beginning the tags and titles for the sum of photos were identified to delineate how users describe the different aspects in their photos, and to assemble photos by content for each location. Then, through taking into consideration the outcome of the quantitative analysis, the content of each photo was qualitatively analyzed to unveil the cultural values embedded in each illustration following the typology of values proposed by Pereira Roders (2007): social, historic, scenic/aesthetic, scientific, economic, age, political, and ecological.

### **4. Study area**

The site of analysis is Tripoli, the second capital of Lebanon. The city was founded on the Mediterranean seaside during the 14th century BCE. It was not until the Middle age that Tripoli became a city with two poles: The marine city (El-Mina), original site of Tripoli, and the Medina, currently the Medieval Mamluk core [Gulick 1967]. In 1289 the Mamluks conquered the crusader city that was situated on the peninsula razed it to the ground and built a city at the foot of the crusader citadel and along the Abu Ali River around 3 Km to the west [Gulick 1967]. Tripoli is the second best conserved Mamluk city after Cairo [Nahas 2001]. It has 195 monuments from the Mamluk and Ottoman periods and different conserved Mamluk commercial streets. The streets are characterized by their type and function. They are narrow, covered and each street is specified to a precise artefact or production and is named accordingly, such as Jewelers' market, shoemakers' market, copper market, and spices market. The coastal plain has 17 km of seashore with mixed

land use nowadays: recreational, residential, zones under construction and agricultural zones and two harbours, one commercial and the other a fishing port. Moreover, the city has four offshore islands. The largest island is called the island of palm trees and it is a natural reserve for green turtles, rare birds and rabbits.

#### 4.1. Results and findings

Between January 2013 and April 2016, 410 photos were posted on Flickr for Tripoli. These photos were accumulated by photographer, and accordingly 71 photographers were distinguished. The rate of participation varies a lot between them. Fifty five of Flickr users posted between one and five photos, fifteen posted between six and thirty photos, and one of them posted more than thirty photos. Based on these results, and to have an interpretation that represents all Flickr users. Photos of the same photographer and same location are considered as one in the coming quantitative analysis. As a result, the total number of photos that were investigated was 200. Depending on the geographical information associated with the different photos, the hot spots were identified. The outcome showed that most of the photos are taken in the Mamluk core. The second hot area is the waterfront followed by the ottoman tal square. Urban development between the historic core and the waterfront, the train station which is the only industrial heritage that goes back to the French mandate, and the international fair designed by the architect Oscar Neimeyer are given less attention by photographers (Tab. 1). The search for tags showed that around 100 different tags were used in the description of photos, the total amount of tags is 350. The most used ones are: architecture, city, skyline, buildings, water, shore, landscape, and seaside (Chart 1). Moreover, almost 75% of the tags were used one or two times, and the rest of the tags were used between three and fourteen times. It is worth to mention that the sentence "Tripoli Lebanon" was not taken into consideration in the analysis of tags since it labels all the photos in the study area.

The theme of each photo was defined based on the dominant content, since one illustration could have different sub contents. The most frequent photos are those that show the skyline of the city and urban landscape scenery. The most popular vintage points are: the west bank of the Abu Ali River in the Mamluk core, and the sea shore showing the boats, and the skyline of the city on the waterfront (fig. 1-3). This result shows how landscape preferences are dominated by figures that represent the city within its wider context, and express the different geographical, typological, natural, and built characteristics of the city. What ranked second are buildings (fig. 4-5). These are mostly photos of Mamluk historic buildings showing the interior as well as the architecture of these buildings, the most posted monuments are the citadel, the great mosque, Taynal mosque, Khan al Khiyatin, and the hamams. The architectural elements and activities had almost the same result followed by streets, food, and vegetation. The third category (activities and people) illustrates how photographers are not only interested with the tangible aspects of the city but also with its intangible aspects. These photos show the inhabitants of the city and their daily practices. They show the workers, shoppers, kids playing on the street, elderly sitting and playing chess on the sidewalk, people sitting on the seaside or even swimming, eating, and reading (fig. 6-7). The streets photos show how all the commercial streets are vibrant and crowded, and how the street vendors claim

Content Location	Scenery/skyline	Building	Activity/ people	Arch element	Street	Food	Vegeta- tion	total
Mamluk core	22	25	14	19	13	11	1	105
Waterfront	22	4	12	1		1	1	43
Tal square		4	3	5	6		2	20
New development		3	1		2		3	9
Train station		2		4			2	8
International fair	3	2	1	1				7
Gemayzet street		4				1		5
Island	2							
River valley							2	2
Noor square					1			1
Total	49	44	31	30	22	13	11	200

Tab. 1: The total number of photos for each location, and the total number of photos by content for each location and for the entire study area (The author).

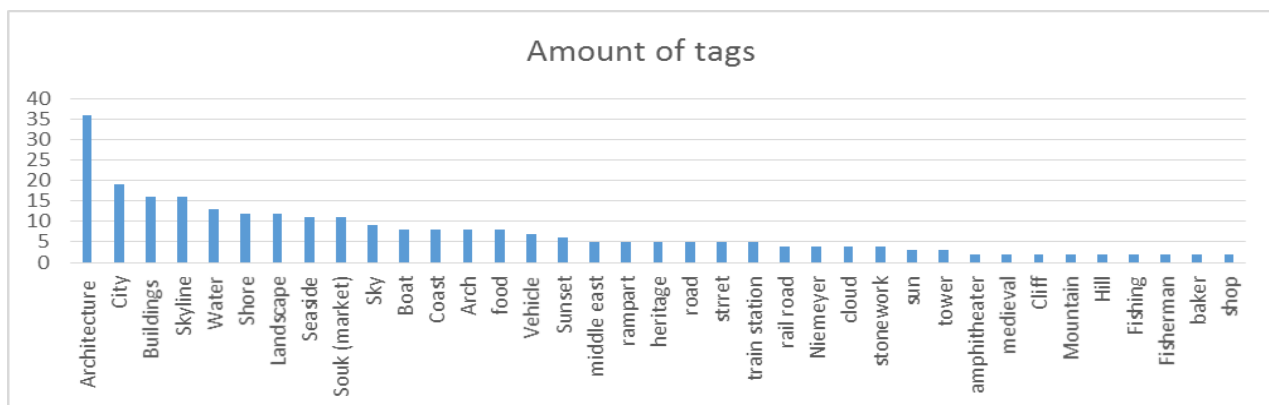


Chart 1: Most used tags for the description of photos posted on flickr for Tripoli between 2013 and 2016.

the sidewalks to give a unique character to the area. An important industry that is also presented in these photos is food.

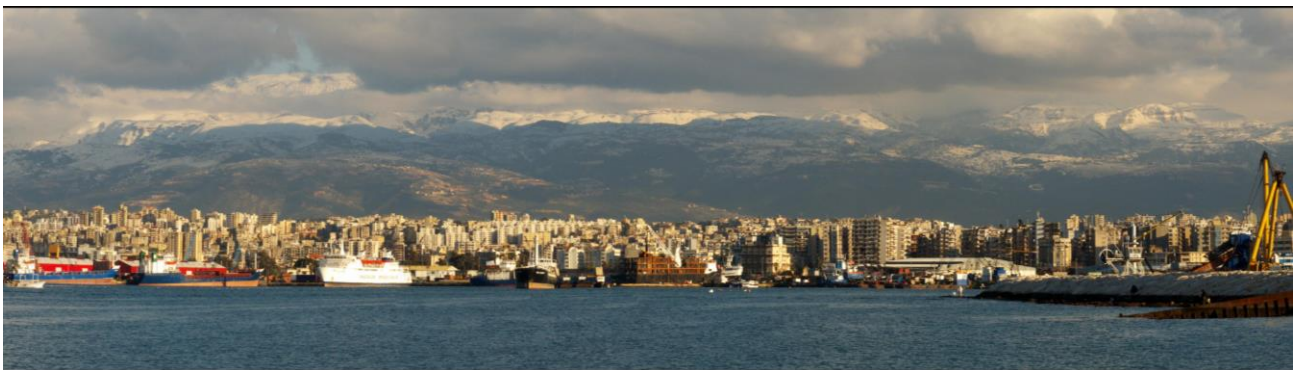
Finally, photos were interpreted to extract the cultural value embedded in every illustration. The following will show how photos are analyzed through four examples. Figure one represents one of the most common photos for the study area. This photo is taken from the citadel. It shows the east south of the Abu Ali River. This section of the east bank of the river overlook what is listed as heritage by urban planners and experts but is not included within the boundary of the historic Mamluk core, and was never considered as part of the city's urban heritage. However, this urban landscape scenery constitutes a unique expression of the city. It embeds an ecological spiritual value in the spatial relation between the built structure, the topography, and the river structure. It also has a unique historic conceptual value since it retains conceptual signs of architectural, urban planning,





*Fig. 1: Tripoli Mamluk core. The east bank of the Abu Ali River and part of the west bank (Stephane Akkaoul. Flickr, 05/04/2013).*

*Fig. 2: Tripoli Mamluk core with the Mediterranean Sea in the background (Antoine.A. Flickr, 21/02/2015).*



*Fig. 3: Tripoli El Mina skyline with the mountains in the background (Antoine.A. Flickr, 22/06/2015).*



*Fig. 4: Tripoli, great mosque (Christina Smirnova. Flickr, 01/04/2013).*

*Fig. 5: Tripoli, taynal mosque (Cazz. Flickr, 20/02/2013).*



Fig. 6: Tripoli, Tal area (Bahaa Jamal. Flickr, 14/10/2014).



Fig. 7: Tripoli, Mamluk core vegetable market (Ibrahim Anouty. Flickr, 14/11/2013).

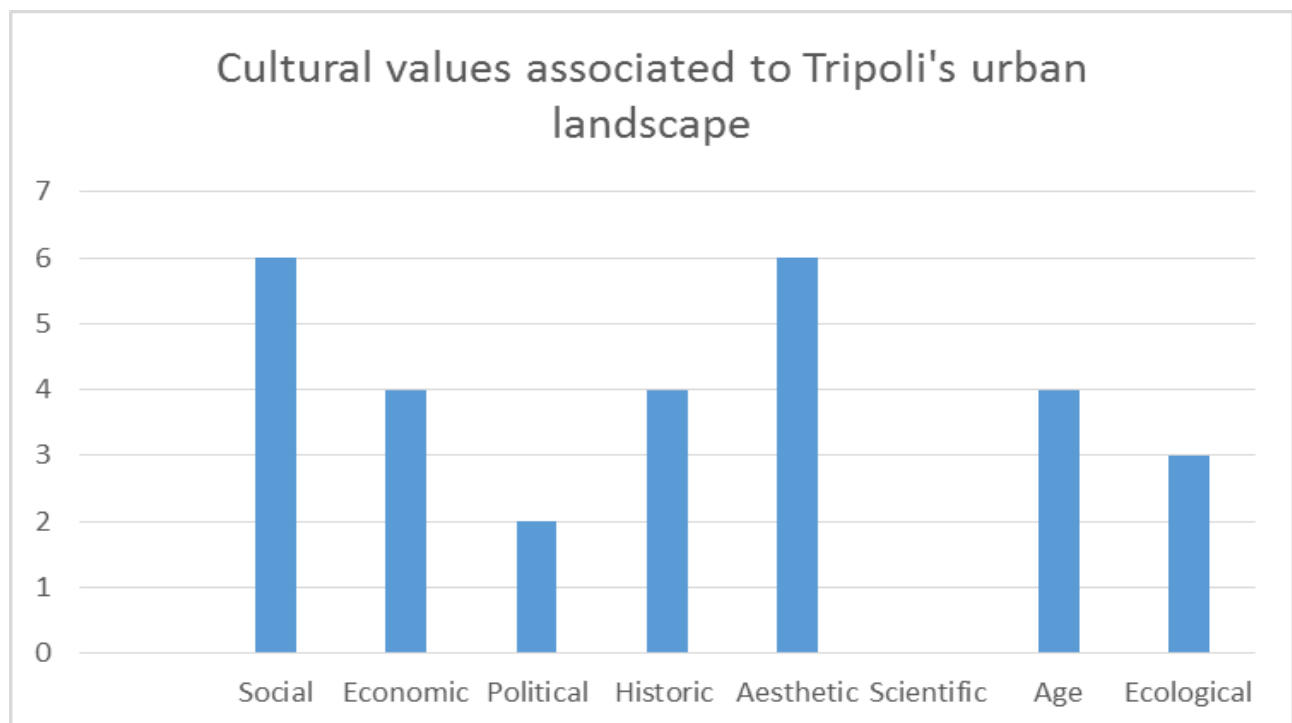


Chart 2: Cultural values associated to Tripoli's urban landscape based on the qualitative analysis of fourteen photos posted on flickr.

In the sum of photos posted on flickr none of the photographers has crossed the notional line that has been drawn by the authority between the two sides of the river, but the topography of the area provides a strong visual connection between both sides and most photos taken from the citadel show the vista that adds to this scenery a landscape aesthetical value. Figure three focuses on the unique character of the landscape. It illustrates the skyline of the city along the seaside and the mountains in the background. The aim is to display the proximity of the sea to the mountains and the landscape

aesthetical value of the city. Moreover, the focus on the natural landscape is an intention to shed light on existing ecological assets in the area and their value within the built landscape. This illustration also shows the hybrid port to reflect its economic value. Figure six illustrates how men in the tal area claim the streets. They put chairs out on the street to reserve their spot and gather. Figure seven shows the vegetable market, and how it is dominated by women who most of them are wearing veil. These two photos show how the public space is dominated by social norms that are based on traditions and religion. They give an idea about the gender dynamics in the public sphere. Accordingly, these photos embed a social spiritual value.

This analysis clarifies how the interpretation of photos could help reflecting users' conceptualization and perception of the world. It also reveals that one photo could project different cultural values. The following chart summarizes the result of the analysis of fourteen photos (two photos from each content).

## 5. Conclusion

Social media provides new data source that reveals information about users' landscape preferences and conceptualization. This data if analyzed, it could complement traditional survey methods to unveil the interaction between users and their urban environment. This article focused on the use of flickr to retrieve different cultural heritage values attributed to an urban landscape as to guide future conservation as well as development practices.

The analysis targeted a small amount of photos but it conveys a primary interpretation of existing cultural heritage assets in the city. Moreover, the methodology used has its limitation. However, it provides a foundation for further research especially in the analysis of photos' content to go beyond their tangible illustrative aspects.

Value is the main reason for heritage conservation, and this goes much beyond the historic and age values to include social, political, and ecological values. The identification of such values calls for more public involvement in the process and the social media opens the floor for such initiatives. Moreover, such a bottom up approach will result in more acceptance for conservation practices and policies since decisions rely on knowledge that comes from the public sphere.

## Bibliography

- BROWN, G.; WEBER, D. & DE BIE, K. (2014). *Assessing the value of public lands using public participation GIS (PPGIS) and social landscape metrics*. Applied Geography, 53, pp. 77-89.
- DAKIN, S. (2003). *There's more to landscape than meets the eye: towards inclusive landscape assessment in resource and environmental management*. Canadian Geographer / Le Géographe Canadien, 47(2), pp. 185-200.
- DE VRIES, S.; BUIJS, A.E.; LANGERS, F.; FARJON, H.; VAN HINSBERG, A. & SIJTSMA, F.J. (2013). *Measuring the attractiveness of Dutch landscapes: Identifying national hotspots of highly valued places using Google Maps*. Applied Geography, 45, pp. 220-229.
- DEGHATI NAJD, M.; ISMAIL, N.A.; MAULAN, S.; MOHD YUNOS, M.Y. & DABBAGH NIYA, M. (2015). *Visual preference dimensions of historic urban areas: The determinants for urban heritage conservation*. Habitat International, 49, pp. 115-125.
- DUNKEL, A. (2015). *Visualizing the perceived environment using crowdsourced photo geodata*. Landscape and Urban Planning, 142, pp. 173-186.
- FERRETTI, V. & COMINO, E. (2015). *An integrated framework to assess complex cultural and natural heritage systems with Multi-Attribute Value Theory*. Journal of Cultural Heritage, 16(5), pp. 688-697.

- FRIAS-MARTINEZ, V.; SOTO, V.; HOHWALD, H. & FRIAS-MARTINEZ, E. (2012). *Characterizing Urban Landscapes Using Geolocated Tweets* (pp. 239–248). International Conference on Social Computing (SocialCom), IEEE.
- GIRARDIN, F.; VACCARI, A.; GERBER, A.; BIDERMAN, A. & RATTI, C. (2009). *Quantifying urban attractiveness from the distribution and density of digital footprints*. International Journal of Spatial Data Infrastructures Research, 4, pp. 175-200.
- GULICK, J. (1967). *Tripoli: A Modern Arab City*. Harvard University Press.
- ICOMOS Australia. (1999). *The Australia ICOMOS charter for the Conservation and Restoration of Places of Cultural Significance*.
- KALAY, Y.E. (2008). *Preserving cultural heritage through digital media*. In *New Heritage: New media and cultural heritage* (pp. 1–10). Routledge.
- KENNEDY, L.; NAAMAN, M.; AHERN, S.; NAIR, R. & RATTENBURY, T. (2007). *How flickr helps us make sense of the world: context and content in community-contributed media collections* (p. 631). ACM Press.
- LIEW, C.L. (2014). *Participatory Cultural Heritage: A Tale of Two Institutions' Use of Social Media*. D-Lib Magazine, 20(3/4).
- LYNCH, K. (1960). *The Image of the City*. MIT Press.
- NAHAS, C. (2010). *Stakeholder analysis and social assessment for the proposed cultural heritage and tourism development project, Tripoli*, Chapter 5, pp. 64-106.
- NOV, O.; NAAMAN, M. & YE, C. (2010). *Analysis of participation in an online photo-sharing community: A multidimensional perspective*. Journal of the American Society for Information Science and Technology, 61(3), pp. 555-566.
- PEREIRA RODERS, A. (2007). *RE-ARCHITECTURE: Lifespan Rehabilitation of Built Heritage*. Eindhoven: Eindhoven University of Technology.
- PURVES, R. & EDWARDES, A. (2008). *Exploiting volunteered geographic information to describe place* (pp. 252–255). Presented at the Proceedings of GIS research UK 16th annual conference Manchester.
- RATTENBURY, T. & NAAMAN, M. (2009). *Methods for extracting place semantics from Flickr tags*. ACM Transactions on the Web, 3(1), pp. 1-30.
- RUELLE, C.; HALLEUX, J.-M. & TELLER, J. (2013). *Landscape Quality and Brownfield Regeneration: A Community Investigation Approach Inspired by Landscape Preference Studies*. Landscape Research, 38(1), pp. 75-99.
- STEFANIDIS, A.; CROOKS, A. & RADZIKOWSKI, J. (2013). *Harvesting ambient geospatial information from social media feeds*. GeoJournal, 78(2), pp. 319-338.
- TWEED, C. & SUTHERLAND, M. (2007). *Built cultural heritage and sustainable urban development*. Landscape and Urban Planning, 83(1), pp. 62-69.
- UNESCO (2003). *Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*.
- UNESCO (2011). *Recommendation on the historic urban landscape*. UNESCO World Heritage Centre: Paris, France.
- VAN HOUSE, N. (2007). *Flickr and public image-sharing: Distant closeness and photo exhibition*. In *CHI '07 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems* (pp. 2717–2722). New York: ACM Press.

## Sitography

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention> (Retrieved Apr 17, 2016)



*“Che i ricordi abbiano inizio” (Kodak anni ottanta)*

*“Let the memories begin” (Kodak, 1980s)*

**SILVIA GRON, GIULIA LA DELFA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*By outlining the multiple identities of a stratified landscape, their contemporary solidity, so how they show themselves, we propose to make an observation of the repository of online images on social networks, like Instagram posts.*

*We do not think about the documentary value of the photography, but the chance, through a detailed selection, to enter places that we cannot visit otherwise. By using substantives that refine the search, we can scroll hundreds of images about the daily newspaper and the use of domestic space; we can also recognize «common» places and observe their changes.*

*The material lacks in scientific reliability, but it provides some representations of contemporary society towards an identification of untouchable heritage. With Instagram, we experiment with a descriptive method applied to a case study: Marseille, which compared to documentary historical backgrounds, can point out some elements of variability and of permanence of the established structure of a city.*

### **Parole chiave**

Identità di un luogo, Patrimonio intangibile, Spazi del quotidiano, Social Network

Space identity, Intangible heritage, Ordinary spaces, Social network

### **Introduzione**

Indagare sulle molteplici identità contenute in un paesaggio urbano stratificato e come questo nel tempo è cambiato, o si è adattato, mantenendo vivo il suo carattere, il *genius loci*, necessita di una esplorazione diversificata che intrecci descrizioni, narrazioni e immagini che permettano di configurare cosa il luogo tramanda e qual è la consistenza del suo patrimonio sia esso tangibile che intangibile. L'esperienza di grandi fotografi ma anche critici della fotografia non solo insegnano a tutti a guardare con altri occhi quel che ci sta intorno ma anche a capire e leggere la foto come documento che incorpora in un unico momento, quello dello scatto, una pluralità di contenuti. Con la pubblicità Kodak dagli anni settanta ciascuno è responsabilizzato nel documentare la propria vita e le proprie esperienze con slogan tipo: «Che i ricordi abbiano inizio» o «I momenti più belli fermateli» o ancora «Non dimenticherai più ciò che il tuo apparecchio fotografico ricorda», ecco che a distanza di quarant'anni ciascuno porta con sé sempre con il proprio *smartphone* l'apparecchio fotografico e la foto non solo documenta parti della propria vita ma diventa un mezzo di comunicazione che spesso sostituisce la telefonata o il messaggio. Alla singola foto scattata al monumento in visita di una città si possono affiancare una moltitudine di sguardi nella contemporaneità, del quotidiano, che pare impossibile che esista un server così ampio da contenerle tutte, così tante da considerarle tutte di valore. Si verifica così come quelle immagini inserite su *Instagram* che raccontano migliaia di micro



*Fig. 1: Le Panier - Marseille (foto di G. La Delfa).*

storie personali, permettano di svolgere delle osservazioni sull'uso dello spazio urbano nel riconoscere i luoghi „collettivi“ ma anche spazi vissuti che acquisiscono valore nella contemporaneità. Attraversare le vie storiche del Panier a Marsiglia (fig. 1) diventa così un'occasione per verificare come questo apparato descriva il luogo attraverso temi narrativi e come l'immagine complessiva che propone documenti o riassume i contenuti di un cambiamento.

## **1. Tipi di spazi nella fotografia**

Il descrivere un luogo com'era un tempo nel confrontarlo com'è oggi, illustrarne la trasformazione urbana ma anche come lo spazio interno alle singole case o esterno, quello delle piazze e vie si adatta all'uso che se ne fa, è possibile farlo solo attraverso l'utilizzo della fotografia e della ripresa cinematografica nell'estrapolare o nell'accostare le singole immagini in sequenze, una modalità che è al tempo stesso strumento d'indagine e documento in grado di narrare il singolo evento portando con sé una pluralità di osservazioni e interpretazioni. Se la cartografia ci racconta nel dettaglio la dimensione, la disposizione e la forma dello spazio urbano e della singola casa e come si adatta a nuovi interventi, l'immagine ci restituisce la consistenza edilizia e nel suo insieme la modalità d'utilizzo dello spazio.

L'interesse maturato per questo tipo di documentazione si è recentemente consolidato tanto da aver introdotto nelle biblioteche e negli archivi delle sezioni dedicate, aver fondato musei, centri di ricerca o istituti appositamente istituiti. Dalla fotografia non solo l'evento prende sembianze vere «di ciò che è stato» non tanto «di ciò che non è più» [Barthes 1980, 86], ma sullo sfondo è possibile ricostruire il modo di abitare lo spazio urbano e l'ambiente domestico. Alle immagini dei *reporter* che tagliano l'inquadratura sul soggetto, sul paesaggio per realizzare una cartolina o una cronaca, è possibile affiancare già dai primi anni del Novecento uno sterminato *corpus* fotografico quello della gente comune che si fa fotografare in studio in posa con il vestito nuovo messo in occasione di qualche cerimonia o al parco o nelle vie della città dai fotografi di strada, un'usanza entrata in disuso dal dopo guerra quando l'acquisto della macchina foto non solo non era più un lusso ma incominciava a essere di facile gestione come anche la stampa. Le fotografie delle famiglie o dei singoli componenti fotografati periodicamente dalla loro nascita mentre documentano la loro vita per momenti significativi, costruiscono parti importanti del ricordo

famigliare anche quello non vissuto in prima persona ma solo raccontato da altri. Le fotografie diventano dei tasselli di «viva memoria che interroga le vite di tutti», concentrando l'attenzione su quei «volti che hai paura di perdere, rendendo eterni anche i sentimenti che non ci sono stati, ma che possono essere misteriosamente dentro la foto» [Cotroneo 2015, 11-13]. In questo caso il riferimento a Barthes è immediato a come lui guarda la foto di sua madre giovane nel riconoscere la Storia attraverso i suoi abiti nel percepire un tempo diverso rispetto alla propria esperienza e all'esserci stati. Berger prende in esame tre foto di August Sander raffiguranti gruppi di uomini diversi *Banda di paese* 1913, *Giovani contadini* del 1914 e *Missionari protestanti* 1931, per svolgere osservazioni su come l'abito sveli la condizione sociale del singolo individuo nell'analizzare come viene indossato adattandosi al fisico rivelando inesorabilmente il *ritmo corporeo* di chi lo indossa. Le tre fotografie solo in piccoli dettagli evidenziano delle mode segnandone il tempo (il cappello ad anta larga, il bastone, il papillon, il colletto con risvolto) ma nell'insieme fanno intravedere la permanenza di consuetudini, di usanze, un modo di tramandare che coinvolge anche i nostri ambienti domestici [Berger 2014, 52-61]. Barthes racconta ancora attraverso la foto della madre quegli oggetti disposti sul comò o gli arredi di casa che lui stesso riconosce che considera propri che ha ancora in casa sua e come tali non appartenenti alla Storia ma alla sua vita. Quando si guarda una foto di ambiente domestico è difficile contestualizzarlo alla data della foto poiché spesso gli oggetti si tramandano si mescolano con cose più recenti restituendo ambienti identitari ma privi di una Storicità che comprenda tutte le cose insieme.

Ma dalla camera fotografata senza persone è possibile concentrarsi proprio sugli oggetti come sono disposti e come svelino la presenza comunque di qualcuno che solo momentaneamente è assente, nella foto di Walker Evans, *Negro Barber Shop* (Atlanta, 1936) sono le sedie vuote e gli asciugamani appesi che denunciano un'attività in essere solo momentaneamente interrotta, la vista poi di un cappello sulla mensola conferma la presenza di qualcuno che solo casualmente il fotografo non inquadra, quelle sedie vuote raccontano *stanze che aspettano*, senza portare con sé alcun ricordo si proiettano verso chi si siederà nuovamente, chi le utilizzerà per fare di quella sedia il proprio salotto [Dyer 2007, 191]. L'ambiente domestico fotografato con la persona o la famiglia che lo abita mostra come il singolo soggetto gestisce la propria stanza, il proprio spazio, il fotografo è l'ospite che osserva con curiosità la disposizione delle cose e il padrone di casa mostra quel che ha di più prezioso, l'intimità viene svelata, la fotografia la rende pubblica.

È interessante il *reportage* fotografico *Living Room* di Nick Waplington (Nottingham 1987-91) perché nelle piccole stanze affollate soprattutto di bambini sdraiati per terra o che occupano con il proprio corpo disteso, ripiegato, il divano grande di casa, giocando, facendo evoluzioni nello spazio a disposizione, è possibile vedere come l'arredo prenda forma, sostenga le posizioni plastiche assunte da chi lo utilizza; anche gli oggetti riescono a occupare tutti gli interstizi, a essere dove non ci immaginiamo, non restituiscono un disordine apparente ma una stratificazione di azioni (come gli asciugamani nel locale del barbiere di Evans). I cambiamenti sono tutti documentati nei movimenti delle persone che si adattano via via a nuove situazioni come la sostituzione della tappezzeria o della moquette ma anche al mobile aggiunto o trasformato [Berger 2014, 164-169]. Il ritratto poi di una persona illustre all'interno del suo studio, del suo spazio di lavoro, contiene un'aurea magica, nel documentare l'attimo di ispirazione la scena è ferma e ogni cosa che circonda il soggetto acquisisce un significato proprio.

Dondero fotografa lo scrittore William Saroyan (1959) nella sua casa parigina [Dondero 2014, 101]. Un piccolo tavolo con cassetiera dalla struttura in ferro e dalle gambe sottili (anni cinquanta) interamente occupato dalla macchina da scrivere e da fogli di appunti ordinati da un lato, sovrapposti in modo confuso dall'altro, dietro una lampada da tavolo e un grande specchio su di un caminetto con decori antichi e ripiano in marmo dove si sovrappongono oggetti di varia natura, lo scrittore è all'opera concentrato nel trascrivere qualche frase, non è in posa il suo viso è rilassato, seduto su di una sedia in legno indossa un cappello, quello stesso cappello che ricorda un'altra foto questa volta di Henry Cartier Bresson scattata a Henry Matisse (Vence, 1944) anche lui al tavolo del suo studio concentrato a disegnare su di un grande album dei fiori, anche in questa foto gli oggetti silenziosi si mescolano raccontando le abitudini e i modi di fare del pittore, ogni oggetto raffigura una storia a sé.

La fotografia accompagna anche molte autobiografie, dagli scritti di Perec dove è sempre presente un profondo legame fra „luogo" e „memoria" si evidenzia che l'infanzia è un momento d'oblio dovuto alla serie di traumi vissuti in particolare la deportazione della madre ad Auschwitz, dove morirà, e il suo vagabondare in cerca di una famiglia stabile fra collegi e zii. Una difficoltà, quella del ricordare, che Perec descrive con attenzione nel suo libro *W o il ricordo d'infanzia* dove cerca con ostinazione di far riemergere qualche frammento della sua vita, le fotografie diventano per lui dei pezzi di un puzzle impossibili da incastrare fra loro nel restituire un'immagine unitaria. Le foto che descrive [Perec 1975, 32, 57-58, 61] sono quelle dai bordi ingialliti abbandonate in qualche scatola, con una decina di foto Perec disegna la struttura portante dell'intera sua esistenza attraverso la «traccia degli assenti» [Berger 2014, 36]. In questo caso è il luogo che prende forma non solo dalle brevi annotazioni del posto dove è stata scattata la fotografia dedotta da una scritta sul retro o nel riconoscerne il paesaggio ma nel continuo indagare sulla somiglianza e come questa sia effigie della propria identità.

## 2. Marsiglia raccontare una città

Le fotografie che accompagnano il racconto autobiografico di Marcel Olive che vive a Marsiglia negli anni trenta illustrano scorci della città, sullo sfondo delle foto ricordo emerge il Vieux Port, place de Lence, lo skiline delle colline (Buttes) e il campanile des Accoules o qualche angolo di via. Olive racconta una città densamente abitata dalle molteplici provenienze armeni, greci, spagnoli pochi all'epoca ancora i magrebini o africani ma molti i corsi e gli italiani, dove alla povertà si mescola la criminalità ma è il lavoro quello intenso, umile di operai, pescatori e navigatori che compongono un microcosmo assai raro nella sua diversità etnica e sociale [Olive 2015, 16] che accomuna tutti gli abitanti.

La città di Marsiglia ha origini antichissime e si dispone sull'andamento di tre colline con una struttura urbana regolare con vie ortogonali che seguono l'andamento e le forti pendenze del suolo, le case disposte su lotti di piccole dimensioni si susseguono in modo costante occupando tutto lo spazio a disposizione senza un proprio cortile, gli spazi minimi e le culture diverse si confrontano nella coabitazione e la strada al fresco dei muri delle vecchie case che si attestano a pochi metri di distanza fra loro, con piccoli varchi di sole che asciugano la biancheria stesa e con l'odore persistente dei cibi cotti e il mischiarsi di linguaggi, diventa lo spazio collettivo dove si svolgono piccole attività quotidiane [Olive 2015, 19] come seguire il lavoro dell'arrotino o per i bambini giocare a biglie.





Fig. 2: Le Panier nel 1965. («Marseille capitale des Corses», 21 janvier 1965, INA.FR).

Olive nasce nella parte di città disposta lungo il Buttes St. Laurent proprio vicino al Vieux Port, una foto di Chagny del 1931 mostra la rue Lanterre all'angolo con rue Giperie [Olive 2015, 9] un'immagine intensa dove le fronti delle case quasi si toccano, le superfici sono corrugate, le ante alle finestre sporgono e bacchette, fili e bucato riempiono lo spazio di colore e forme. Il quartiere di St. Laurent nel 1943 è raso al suolo dai nazisti che occupano la città per consentire loro di deportare gli ebrei che in quel aggrovigliato nucleo di case avevano trovato accoglienza. La città storica formata da sei grandi quartieri dalla fine Ottocento si riduce fortemente prima con la formazione della rue Imperiale oggi République e poi con l'intervento della demolizione nazista che cancella tutto il quartiere del Vieux Port, lasciando in vita la sola parte del Buttes des Moulins separata dal resto della città per i grandi sbancamenti operati nella ricostruzione dei nuovi quartieri.

Quel che rimane della città storica di Marsiglia è il Panier, Olive dal 1943 continuerà la sua vita altrove e solo ritornandoci negli anni sessanta decide di raccogliere i suoi ricordi d'infanzia nel raccontare quel che evidentemente per lui non è più. Confrontando i racconti di Olive con le immagini di un breve documentario che ci mostra la vita all'interno del Panier nel 1965 [INA 1965] ci si potrebbe chiedere cosa di quel paesaggio è cambiato.

Le migrazioni continuano come un tempo, le immagini riprendono gli abitanti in momenti di vita quotidiana, anziane signore sedute all'esterno delle loro case che lavorano a maglia conversando, i bambini giocano per strada, i passanti non curanti della macchina da presa percorrono le vie del loro quartiere per recarsi al lavoro. La conformazione del costruito non cambia le vie strette e la successione delle case dalle lunghe visuali che non permettono mai di vedere il mare, le facciate tutte apparentemente identiche fra loro, dalla superficie ruvida con i panni stesi e le ante delle finestre aperte nascondono i tanti modi di abitare. La situazione attuale di Marsiglia non può fare a meno di considerare il progetto *Euroméditerranée* partito nel 1995 – prima fase –, con la nomina a città della cultura per l'anno 2013, per concludersi nel 2020 – seconda fase. Un progetto che coinvolge 480 ettari di tessuto urbano e che ridisegna completamente l'affaccio della città verso il mare proprio in prossimità del Panier, prevedendo l'inserimento di nuove strutture museali, abitazioni per 40.000 nuovi abitanti, uffici, un nuovo parco e tanto altro. Nella seconda fase il progetto incorpora anche la città storica con il recupero delle aree della Belle de Mai, della rue de République e della stazione St. Charles. Questo tipo di intervento isola sempre più il Panier non solo per l'accessibilità ma per il suo frantumato legame con le parti che la delimitano a questo si può aggiungere che il piano di salvaguardia (1997) non fa emergere delle potenzialità ma direziona, con i tipi di intervento ammessi, la vocazione

turistica del luogo che porta forti scompensi determinati dal sovraffollamento estivo con l'apertura stagionale dei negozi di *souvenirs* e ristoranti rispetto alle condizioni generali dell'abitare dove la programmazione urbanistica consolida la permanenza di *social housing*.

### 3. Momenti di vita quotidiana

*Social network* come *Instagram*, *Snapchat* o *Facebook*, ci permettono di condividere istantaneamente momenti della nostra vita quotidiana. A discapito di strumenti, più professionali, quali macchine fotografiche analogiche e digitali, gli *smartphone* del XXI secolo, sono il nostro occhio sul mondo. Le fotografie postate sui *social* ci appaiono come se giungessero dal nulla e hanno una visibilità dipendente dal tempo. Provengono da ovunque e sono prodotte con la finalità di rimanere visibili per sempre, come anche di essere dimenticate molto rapidamente. Basti pensare all'attuale successo di *Snapchat*, che basa la sua popolarità sul registrare informazioni che rimangono condivise con gli altri utenti per sole 24 ore. Le immagini e i video condivisi sui *social network* rendono sempre più labili le distinzioni tra la dimensione privata e quella pubblica e collabora a definire l'ambiente culturale di una società senza storia: considerando per esempio quanto rapidamente il presente diventi passato e con altrettanta rapidità venga cancellato. L'utente, nel mettere al centro se stesso e la propria vita, è spinto a condividere in modo istantaneo esperienze contraddistinte da legami infiniti. La ricerca in architettura presuppone l'uso di molti strumenti che sinergicamente e sincronicamente delineano i caratteri e i forti elementi costitutivi dello spazio che viviamo o stiamo vedendo per la prima volta. Se alcuni hanno un'attendibilità scientifica e analitica, quindi confrontabile e confutabile, altri sono utili ad aggiungere elementi alla nostra narrazione dello spazio. Attraverso la condivisione della propria localizzazione e l'uso degli *hashtag*, la nostra fotografia diventa un dato tracciabile: è possibile ricercare materiale digitando il nome di un quartiere, di una città o di un villaggio per essere catapultati in un vero e proprio album di immagini di migliaia di utenti, scattate in quello stesso posto. Allo stesso modo la ricerca per parole chiave ci fornisce un bacino di dati ancor più differente: da qualsiasi parte del mondo posso condividere un'immagine o un video che per analogie viene collegato alla mia ricerca.

Seduti su una panchina in place de Lenche, attivando la localizzazione sul proprio *smartphone*, si ha la possibilità di filtrare la ricerca sull'applicazione: a seconda della posizione in cui ci troviamo possiamo iniziare a sfogliare un album fotografico che racconta le storie dei personaggi che lo vivono e che decidono di raccontarlo condividendo il loro occhio sulle cose. I *social network*, in quanto costituito da legami complessi tra i luoghi, le persone, gli *hashtag* e le cose, aiuta l'esploratore a scoprire realtà differenti: gli utenti, gli *instagrammer*, spesso sono persone fisiche, altre volte i profili sono gestiti da piccole imprese, studi di architettura, circoli e artisti che sfruttano il mondo virtuale per farsi conoscere e raccontare i loro luoghi. In appena dieci anni piattaforme come *Facebook*, *Twitter* e *LinkedIn* hanno letteralmente trasformato il nostro modo di lavorare, comunicare e informarci. Per centinaia di milioni di persone, condividere contenuti e informazioni attraverso un buon numero di *social network* è una prassi quotidiana e familiare. Studiosi e ricercatori attualmente indagano su come i *social media* stiano riconfigurando le nostre attività economiche, influenzando il modo di operare delle nostre istituzioni e trasformando le nostre quotidiane esperienze sociali.

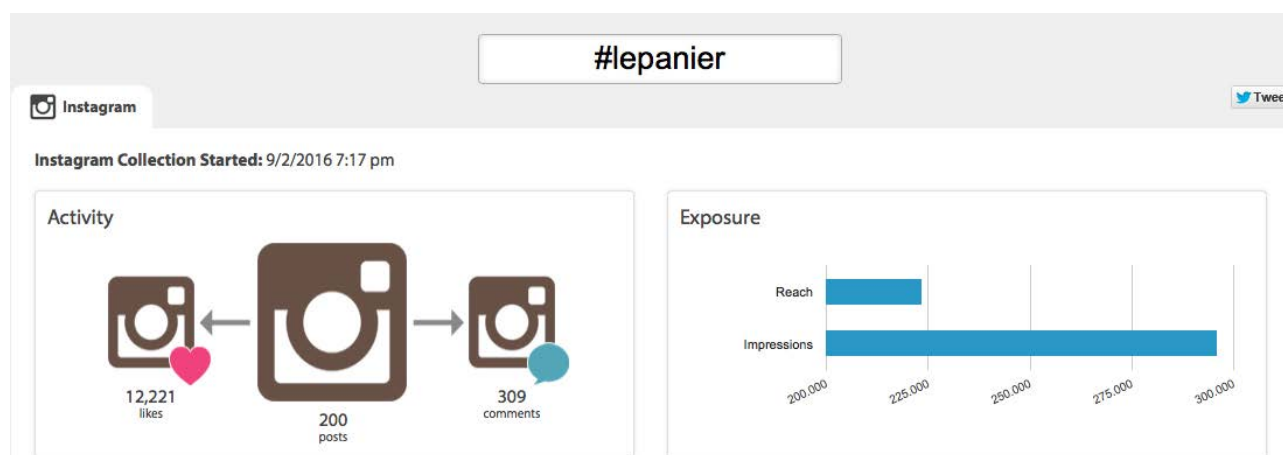


Fig. 3: Dati quantitativi dedotti dalla ricerca sull'hashtag #lepanier, tratto dal sito Hashtracking.org.

Esistono moltissime *startup* che ogni giorno perfezionano il proprio livello di indagine statistica sull'uso dei *social media*. Molti siti come *Hashtracking* e *Talkwalker* (per citarne alcuni), permettono attraverso un motore di ricerca di accedere a dati quantitativi sulle condivisioni su *Instagram*, *Twitter*, ecc, fino all'ultimo secondo (fig. 3). Grazie a questi è stato possibile visualizzare contemporaneamente diversi *post* pubblici che riportano immagini e video sulla vita nel Panier (come in tutti gli altri luoghi del pianeta che abbiano una "storia" in questo mondo virtuale). Lo sforzo che l'indagine contemporanea architettonica presuppone sta nell'utilizzare diversi strumenti che sinergicamente e sincronicamente delineano i caratteri forti e gli elementi costitutivi dello spazio che viviamo o stiamo vedendo per la prima volta. Se un tempo il punto di partenza di qualsiasi viaggio di scoperta o ricerca era quello di dichiarare delle rotte di viaggio, quindi di descrivere i capisaldi di una potenziale narrazione, oggi i temi tracciano la nuova forma del Mediterraneo e dello spazio ancora sconosciuto. I confini fisici non sono più una barriera reale, perché il paesaggio è ormai traslato in una dimensione differente: del *free access*, della condivisione.

Con *Instagram* è possibile entrare anche in luoghi esclusivamente privati e cogliere degli elementi utili alla definizione di alcune tipologie abitative e particolari attitudini antropologiche di uso dello spazio, anche se non sempre si è in grado di individuarne una localizzazione precisa le immagini sono utili a completare alcune parti mancanti del racconto. Ci si rende rapidamente conto di un paradosso che caratterizza la società contemporanea: se nella vita reale le persone mantengono strettamente privato il proprio spazio domestico, molto spesso nei luoghi virtuali questa riservatezza viene meno: può accadere che qualcuno ci neghi l'ingresso fisico a casa propria pur mostrandola sui *social network* più di quanto ci sarebbe stato possibile vedere in una sola visita.

#### 4. I caratteri della temporalità

Attraverso l'osservazione diretta è possibile operare delle distinzioni tipologiche e approfondire i caratteri dell'abitare mediterraneo all'interno del complesso tessuto urbano del Panier. Si tratta di una parte di città storica, uno spazio stratificato, in cui si sono succeduti diversi interventi di demolizione e riqualificazione; per sua morfologia e posizione



Fig. 4: Panier foto spazi collettivi, tre Post. («Instagram», 30 maggio 2016).

geografica il quartiere offre svariati scorci e tracce con luoghi suggestivi e spazi che attraggono molto i flussi turistici. Dall'analisi delle collezioni fotografiche di *Instagram* è evidente che si preferisce fotografare specifici particolari dell'ambiente urbano del Panier e che i soggetti raffigurati in buona parte si ripetono anche ossessivamente. Le fotografie ritraggono in modo puntuale le ante in legno delle vetrine dei negozi e le antiche insegne, aperte e chiuse, i decori spontanei sulle facciate, i fiori sui davanzali delle finestre e lungo la strada, i tagli di luce solare sui tetti delle case e i graffiti sui muri degli edifici. Dello spazio pubblico ciò che emerge è principalmente raccontato nei momenti dell'anno il cui clima favorisce l'estensione della vita privata verso l'esterno: immagini che mostrano la tendenza di chi gestisce gli esercizi commerciali al piano terra, che pur affacciandosi su stretti marciapiedi, di conquistare lo spazio con sedie e tavolini (fig. 4).

Questo insieme di immagini può far pensare a uno sguardo superficiale attratto solo dai colori o dalle forme o di seguire un *cliché* che non riesce a cogliere l'essenza delle cose invece riproduce in modo marcato non solo modi di appropriazione del luogo o meglio dello spazio pubblico in assenza di quello privato ma anche testimonia politiche di partecipazione che coinvolgono gli abitanti come l'iniziativa *Jardins au Panier* un collettivo che opera per trovare occasione del fare comunità attraverso la cura del verde inserito sul proprio fronte casa.

## Conclusioni

Ciò che si propone attraverso quest'esperienza di ricerca è un metodo che possa contemplare anche questi strumenti contemporanei di comunicazione; non sostituendo quelli tradizionali, ma piuttosto utilizzandoli (veicolando l'indagine attraverso localizzazione e *hashtag*) per cogliere dei dettagli sulle attuali trasformazioni sociali e come queste influiscano sull'uso dello spazio domestico e della città.

Nell'esplicitare infine le possibili ricadute delle analisi svolte sull'ambiente domestico si propone di utilizzare una pianta del piano primo di un edificio nel Panier e di tradurre in diagrammi con differenti campiture nel descrivere la permeabilità e le soglie fra i diversi spazi dell'abitare (fig. 5). A retino più fitto corrisponde maggiore permeabilità, mentre con il retino più rado sono campite le zone della casa in cui vi è maggiore *privacy*. Questi schemi qualitativi sono frutto delle ricerche svolte sui *social network* in quanto restituzione grafica di ciò che viene condiviso da diversi utenti.

I temi che descrivono lo spazio dell'abitare risultano interrelati fra loro. Si tratta degli stessi elementi che secondo i metodi di analisi più consolidati possono essere approfonditi con un approccio legato alle categorie, alla definizione di tipologie. Ma poiché i processi che





Fig. 5: Diagramma qualitativo con gradiente di privacy spazio abitativo (rielaborazione grafica di Giulia La Delfa) con tre screenshot di tre post su Instagram: piano primo, Rue du Poirier 17 Marsiglia.

determinano i contemporanei cambiamenti sul modo di abitare la città e la propria abitazione si sono profondamente trasformati, anche gli strumenti che li hanno sempre definiti paiono obsoleti se non corredati da qualcosa in più.

Un'indagine quantitativa, che riporta dati confrontabili e commensurabili, è indispensabile nella conoscenza dello spazio architettonico, ma non è in grado di costruire una descrizione sufficientemente accurata delle attuali tendenze antropologiche, del modo di abitare lo spazio prospiciente la casa o le stanze e le scale che disegniamo sulla carta. Il moltiplicarsi dei punti di vista, degli strumenti di comunicazione, la possibilità che questi possano produrre dati e che questi siano immagini che si collegano ad altre immagini e ad altri mondi per analogie, aumenta la possibilità di avere un quadro di insieme che sia costruito come una narrazione, come il racconto di un viaggio.

## Bibliografia

- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions Gallimard – Seuil. Ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- BERGER, J. (2013). *Understanding a Photography*. Ed. it. *Capire una fotografia*. Roma: Contrasto.
- CHAGNY, A. (1931). *Visions de France. Marseille et ses environs*. GL Arnaud.
- COTRONEO, R. (2015). *Lo sguardo rovesciato. Come la fotografia sta cambiando le nostre vite*. Novara: UTET.
- DYER, G. (2005). *The Ongoing Moment*. Ed. it. (2007). *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- DONDERO, M.; GIORDANA, E. (2014). *Lo scatto umano. Viaggio nel fotogiornalismo da Budapest a New York*. Roma-Bari: Laterza.
- OLIVE, M. (2015). *Marseille au cœur. Souvenirs des Vieux Quartiers*. Marseille: Éditions Gaussen.
- PEREC, G. (1975). *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël. Ed. it. (2005). *W o il ricordo d'infanzia*. Torino: Einaudi.

## Sitografia

- <http://www.vieux-marseille.com> (consultato il 05/06/2016)
- <http://www.musee-histoire-marseille-voie-historique.fr/fr/resources/other> (consultato il 05/06/2016)
- <http://fresques.ina.fr/reperes-mediterraneens/fiche-media/Repm00005/marseille-capitale-des-corses.html> (consultato il 05/06/2016)



*L'inventario dei beni storico-artistici e naturali di Angerio Filangieri.  
Un recupero della memoria attraverso la piattaforma WEB Topotheque  
Angerio Filangieri's inventory of historical, artistic and natural heritage.  
The retrieval of memory through the Topotheque Web platform*

**ANTONELLO MIGLIOZZI, MARIA ROSARIA FALCONE**

Università degli Studi di Napoli Federico II

**Abstract**

*Angerio Filangieri's project "The Inventory of the historical, artistic, natural heritage in the Campania region" has created an archive consisting of over 50,000 items (photos, maps, books, documents) from 1969 to 2003. The project was based on the idea that iconographic, topographical and descriptive knowledge of the heritage would contribute to more informed landscape planning. Through extensive documentation of the natural environment and artworks, over a period of 35 years, the collection has become a unique source of evidence for places that require protection and enhancement. The Musa Centre and the Department of Humanities has published part of the collection on a Web platform (Topotheque) which makes it possible to store, share and geo-reference data, also enabling interaction with private citizens or associations. The initiative, which originated as a EU project, aims to promote the retrieval of the collective memory through media. The project members are institutions which have been involved for many years in making European historical sources more widely available.*

**Parole chiave**

Progetti EU, patrimonio culturale, tecnologie digitali, documentazione fotografica, DSU-MUSA  
EU projects, cultural heritage, digital technologies, DSU-MUSA, photographic documents

**Introduzione**

Il patrimonio storico-culturale e gli spazi aperti siano essi naturali o legati al mondo rurale prettamente produttivo, nel loro insieme delineano il bene pubblico che siamo soliti chiamare paesaggio. In modo bonariamente provocatorio si può addirittura affermare che il cosiddetto binomio "paesaggio e patrimonio culturale", è nei fatti una forzatura poiché la definizione stessa di paesaggio accoglie in sé il concetto che le attività dell'uomo (aspetti socio-culturali) siano da corollario imprescindibile alla sua attuale definizione ed esistenza. D'altra parte già diversi anni prima del varo della Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze 2000) e della sua definitiva accettazione (2006) da parte del governo italiano, la stessa Corte Costituzionale italiana con due diverse sentenze (n° 359 del 21/12/1985; n° 379 del 7/11/1994) aveva chiaramente affermato che, il paesaggio è la componente estetico-culturale dell'ambiente (insieme delle condizioni entro cui un determinato soggetto vive ed è in relazione con il contesto), per giunta con esplicito riferimento all'influenza sulle forme del territorio. Superato il concetto "paesaggio = Bellezze naturali", ci si dispone all'idea di paesaggio come bene culturale, che identificando la storia, la cultura e l'ambiente di un luogo, è un bene comune che non solo va riconosciuto ma anche tutelato giuridicamente.

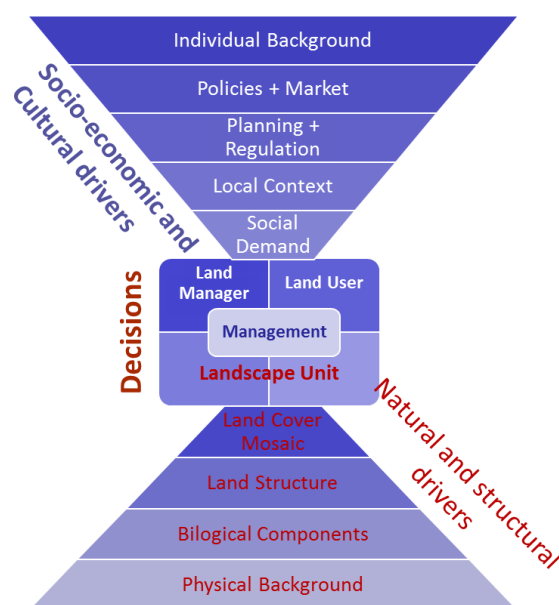


Fig. 1: Diagramma che illustra le tre funzioni principali presenti in un processo di Landscape Decision Making: la componente strutturale (potenzialità e limiti del sistema); la componente socio-economica e culturale; la componente decisionale (Modificato da Pinto-Correia and Kristensen 2013).

In questo modo diventa bene pubblico, con una sua intrinseca dinamica, in cui una componente strutturale e una componente socio-culturale interagiscono tra loro (fig. 1).

Il paesaggio dunque è un bene culturale complesso, con un senso filosofico (la natura e i rapporti con essa), socio-economico (comunità e appartenenza, sviluppo sostenibile), etico (comportamenti degli appartenenti alla comunità), storico (cultura e memoria collettiva), politico (peso dei diritti dei singoli in relazione ai diritti della comunità) [Settis 2013]: esso è il prodotto di secoli di storia e stratificazioni, in cui più elementi sono riusciti, in qualche modo, a resistere alle dinamiche di cambiamento fino a diventare, nel presente, elementi simbolo di esso (*Genius Loci*). Di conseguenza la sua devastazione rappresenta intrinsecamente un rifiuto di quest'idea, la non volontà di conservare la memoria storica, di appartenere ad una comunità, la totale indifferenza nei riguardi di ciò che accadrà nel futuro [Settis 2013]: il tendere verso una *distopica evoluzione* [Migliozzi e Stinca 2012].

Da quanto detto si evince la delicatezza del tema della tutela del paesaggio che deve tenere conto degli interessi di una comunità, dei diritti della persona e delle strategie per migliorare e preservare un bene da affidare alle future generazioni.

Condizione fondamentale per attuare ciò, è la conoscenza. Conoscenza profonda, capillare e aggiornata dei beni naturali strutturali e di quelli socio-culturali ed economici che nell'insieme compongono un paesaggio e ne direzionano le dinamiche di cambiamento. L'opera di Angerio Filangieri, si colloca proprio in questo processo basilare di conoscenza e indicizzazione di tutte le informazioni utili ad una corretta pianificazione e corre parallela alle discussioni in ambito internazionale, che nell'arco di circa 30 anni hanno portato alla stesura del testo della Convenzione Europea del Paesaggio. Nelle intenzioni del suo autore "l'Inventario dei beni storico-artistici e naturali della Campania", realizzato tra il 1969 e il 2003, doveva diventare l'oggetto di un Centro di documentazione della Regione Campania, sulla consistenza del patrimonio di beni culturali di essa, nell'intendimento che una preventiva conoscenza iconografica, topografica e descrittiva di



detti beni avrebbe potuto contribuire ad arrestarne il continuo processo di erosione e di degrado. Ciò che viene da lui proposto è in definitiva uno sguardo di insieme sulle grandi articolazioni del territorio campano, in grado di evidenziare, anche ad un pubblico non specializzato l'influenza dei diversi fattori e componenti ambientali sulla qualità e disponibilità di risorse, sulle direttrici di sviluppo che hanno determinato e determinano differenti stili di vita delle comunità locali.

D'altra parte, la sensibilità riguardo le tematiche della programmazione degli assetti territoriali, il miglioramento della qualità del territorio e delle sue risorse, è ben evidente nelle opere di diversi studiosi del lontano e recente passato che hanno delineato la necessità di pianificare azioni utili non solo allo sviluppo razionale delle città, ma anche allo sfruttamento razionale delle risorse agricole e naturali. "L'inventario", ora in carico presso il Centro Musa "Musei delle Scienze Agrarie" (MUSA) – Dipartimento di Agraria Università di Napoli Federico II è in diretta continuità con questa scuola di pensiero. Con esso ci si propone di collezionare una documentazione omogenea e sistematica del patrimonio dei beni culturali, archeologici, naturali e paesistici della regione Campania, sia per consentirne una più immediata e adeguata possibilità di protezione, sia per avere a disposizione un potente strumento di conoscenza del territorio utile alla pianificazione, alle valutazioni d'impatto e strategiche. Esso è finalizzato alla conservazione di una realtà da valorizzare e salvaguardare all'interno di un quadro di sviluppo moderno. Il pericolo intravisto, è che l'interesse di pochi passi al di sopra degli interessi dell'intera comunità e della sua eredità socio-culturale.

In altri termini l'inventario Filangieri intende porre in forma concreta quella esigenza irrinunciabile, in una regione che ha più di tremila anni di storia ed un patrimonio di risorse naturali non comuni, che il paesaggio con l'insieme delle sue peculiarità, storiche, culturali e naturali sia considerato un positivo vincolo a monte delle scelte di piano e non oggetto di compromesso all'interno delle scelte stesse. A partire dal 2012 l'Inventario è stato trasferito dal Dip. di Economia e Politica Agraria della Federico II al MUSA, che ha iniziato un'attività di digitalizzazione dei dati dell'inventario per renderlo fruibile e consultabile non solo dai vari specialisti interessati alla pianificazione territoriale e agli studi di paesaggio, ma anche a privati cittadini. In questa direzione, nel 2016, è nato il partenariato con il Dipartimento di Studi Umanistici (DSU) dell'Università degli Studi di Napoli Federico II che, nell'ambito del progetto di cooperazione internazionale co:op– community as opportunity. the creative archives" and users" network, attivato con il programma Europa Creativa 2014-2020, ha reso possibile la messa a disposizione di parte di questo patrimonio di fotografie, fonti documentali e documenti cartografici, sul portale internazionale Topotheque, una piattaforma web nata per condividere e rendere il più possibile fruibile la storia multiforme di una comunità attraverso l'interazione tra privati cittadini e strutture pubbliche.

### **3. Struttura dell'inventario dei beni storico-artistici e naturali della campania**

L'inventario consta di elaborati principali ed accessori.

Gli elaborati principali sono quelli che derivano direttamente dalle ricognizioni condotte sul territorio e sui singoli beni, oppure da altre indagini originali per settore. Sono divisi in 4 gruppi principali:

1. la documentazione fotografica;
2. la documentazione cartografica;

3. le schede;
4. le indagini per settore.

Sono invece elaborati accessori quelli derivati dai materiali già esistenti, pubblicati e non, come ad esempio, le fonti librarie iconografiche ed eventualmente archivistiche, le aerofotografie, le cartografie speciali.

La documentazione fotografica è costituita da film negativi e da fotogrammi positivi di vario formato che ritraggono i beni storico-artistici, i beni paesistici e naturalistici più alcuni altri soggetti particolari.

Nello specifico si hanno:

1. Un archivio di negativi conservati in ordine cronologico progressivo raccolti all'interno di singole buste (FR) da dodici unità.

È costituito da 24273 elementi in formato 6X6 cm (di cui 16776 in B/N) scattati tra il 1969 e il 2003. Rappresenta il fulcro principale della collezione da cui derivano tutte le stampe in positivo.

2. Uno schedario fotogrammi in bianco e nero (circa 48500 unità in formato 10X15 cm e 9X9 cm), ordinato per comune e subordinatamente per classe e per matricola progressiva.

3. Fotogrammi a colore (circa 2000), in formato 13x18 cm montati su 114 tavole a costituire un atlante fotografico di vedute dei principali "Sistemi di Terre" della Campania.

4. Fotogrammi ad alta definizione (740 elementi) in formato 40X40 cm allestiti su cartoncino in formato A0 e montati in pannelli utilizzati nell'ambito di mostre sul paesaggio campano in Italia e all'estero (Spagna).

5. Serie fotografiche costituenti documentazioni particolari quali quelle sugli affreschi medioevali e sulla iconografia antica di beni.

Con la documentazione cartografica il Filangieri aveva l'obiettivo di evidenziare i rapporti, topografici, paesistici, strutturali o di altra natura esistenti fra beni diversi e di comporre un generale quadro di riferimento ai fini della pianificazione del territorio.

L'archivio cartografico è composto da:

- Copertura italiana IGM 1:100.000 e campana delle tavolette IGM 1:25.000.
- Ubicazione delle aree naturali e dei beni paesaggistici e storici più importanti della Campania (30 quadri d'insieme);
- Fogli e particellari catastali dei comuni della Campania in scala 1:1000 e in scala 1:500.
- Piante dei Centri antichi delle 5 province della Campania.
- Planimetrie interne, in scala 1:200, degli edifici religiosi dei quali interessa la struttura interna.
- Piani territoriali e cartografia di alcuni paesi europei.

I beni che hanno dimensione cartografica puntiforme o quasi (fabbricati, sorgenti, grotte, ecc.) vengono localizzati mediante una matricola che li distingue sulle schede (vedi Fig. 2) e sui fotogrammi e una piccola freccia che ne permette la georeferenziazione.

I beni aventi dimensione cartografica non puntiforme (aree paesistiche, naturalistiche, archeologiche, ecc.) sono individuati oltre che dalla loro matricola, anche da un poligono di colore diverso a seconda della categoria individuata.

Tutte le informazioni che riguardano l'individuazione di un bene e la sua descrizione sono raccolte su schede.

Le schede di base sono tre:

- la scheda BSA per i beni storico-artistici;

- la scheda BNA per i beni naturali;
- la scheda comunale.

I beni sono divisi in nove classi (Fig. 2)

Le schede BSA e BNA contengono tutti i dati che permettono l'identificazione, i principali caratteri fisici dei beni censiti, l'individuazione di eventuali motivi di interesse in altre classi, i codici, ed una sorta di campo "Note" nella quale possono essere inserite notizie a carattere più discorsivo, che meglio specificano le caratteristiche peculiari del "Bene".

La scheda BSA è la scheda utilizzata per inventariare i beni singoli delle sei classi di beni "storico-artistici". S'intendono per beni storico artistici quegli immobili che per motivi di pregio, di rarità o di rappresentatività presentano interesse sotto l'aspetto estetico-artistico e/o storico-documentario. La scheda BNA è la scheda utilizzata per inventariare di beni singoli delle tre classi di beni naturali. Sono considerati beni naturali tutti gli elementi naturali del territorio che l'uomo utilizza o che - si prevede -utilizzerà nel futuro, per intenti di benessere extraeconomico e cioè sia di coltivazione dello spirito, che di uso scientifico e di distensione del fisico. La scheda comunale contiene in un quadro sinottico, distintamente per ciascuna delle nove classi, la consistenza dei beni presenti sul territorio del comune in oggetto di tutti i beni presenti nel comune, con la loro matricola e con i loro dati di posizione (via, frazione, contrada, ecc.).

Ogni bene viene elencato, preceduto dalla matricola: (R, C, F, T, A, S, N, P, E) e numero progressivo, con la propria denominazione. Seguono - nelle apposite colonne - due iniziali che forniscono un primo sommario giudizio della importanza del bene (E= Eccezionale; G= Grande; N= Notevole; L= Limitato; I= Irrilevante), e sul suo stato di conservazione (O= Ottimo; B= Buono; M= Mediocre; C= Cattivo; P= Pessimo).

<b>1. ARCHITETTURA RELIGIOSA</b>		<b>R</b>	<b>6. SITI STORICI E AMBIENTALI</b>		<b>S</b>
1.1 - Edifici per il culto (chiese, cappelle, campanili)	- R Ecl.		6.1 - Centro antico urbano	- S Cas.	
1.2 - Conventi	- R Con.		6.2 - Centro antico minore	- S Cam.	
1.3 - Episcopi	- R Eps.		6.3 - Nucleo abitato	- S Na	
1.4 - Edicole	- R Edic.		6.4 - Luoghi di eventi storici e mitici	- S Esm.	
1.5 - Diversi	- R Div.		6.5 - Diversi	- S Div.	
<b>2. ARCHITETTURA CIVILE</b>		<b>C</b>	<b>7. BENI NATURALISTICI</b>		<b>N</b>
2.1 - Palazzi e ville	- C Pal.		7.1 - D'interesse geologico	- N Geol.	
2.2 - Edifici minori	- C Min.		7.2 - d'interesse paleontologico	- N Pal.	
2.3 - Portali, balconi, finestre, isolati	- C P.li		7.3 - D'interesse botanico	- N Bot.	
2.4 - Elementi architettonici (epigrafi, fregi, frammenti, colonne isolate)	- C El.		7.4 - D'interesse zoologico	- N Zool.	
2.5 - Diversi	- C Div.		7.5 - Diversi	- N Div.	
<b>3. ARCHITETTURA FORTIFICATA</b>		<b>F</b>	<b>8. BENI PAESISTICI</b>		<b>P</b>
3.1 - Castelli	- F Cas.		8.1 - A morfologia strutturale dominante	- P Str.	
3.2 - Murazioni, Civite, Porte urbane	- F Mur.		8.2 - A manto vegetale dominante	- P "cg.	
3.3 - Forti e cinte bastionate	- F For.		8.3 - A intervento agrario dominante	- P Agr.	
3.4 - Torri isolate	- F Tr.		8.4 - Ad emergenze storiche dominanti	- P Stor.	
3.5 - Diversi	- F Div.		8.5 - Diversi	- P Div.	
<b>4. BENI D'INTERESSE STORICO-TECNICO</b>		<b>T</b>	<b>9. BENI ECOLOGICI</b>		<b>E</b>
4.1 - Agricoltura (fabbricati aziendali, cantine, frantoi)	- T Agr.		9.1 - Aree costiere	- E Cost.	
4.2 - Industria (impianti tessili, cartari, metall.)	- T Ind.		9.2 - Aree montane	- E Mont.	
4.3 - Comunicazioni (strade, ponti, poste)	- T Com.		9.3 - D'interesse vegetazionale	- E Veg.	
4.4 - Idraulica (acquedotti, cisterne, mulini, irrigaz.)	- T Idr.		9.4 - D'interesse idrologico	- E Idr.	
4.5 - Diversi	- T Div.		9.5 - Diversi	- E Div.	
<b>5. BENI ARCHEOLOGICI</b>		<b>A</b>			
5.1 - Zone archeologiche	- A Za.				
5.2 - Edifici isolati	- A Ei.				
5.3 - Necropoli e Tombe	- A Ne.				
5.4 - Elementi archeologici (epigrafi, steli, colonne, cippi, isolati)	- A El.				
5.5 - Diversi	- A Div.				

Fig. 2: Classi e sottoclassi dei beni classificati nell'Inventario Filangieri.

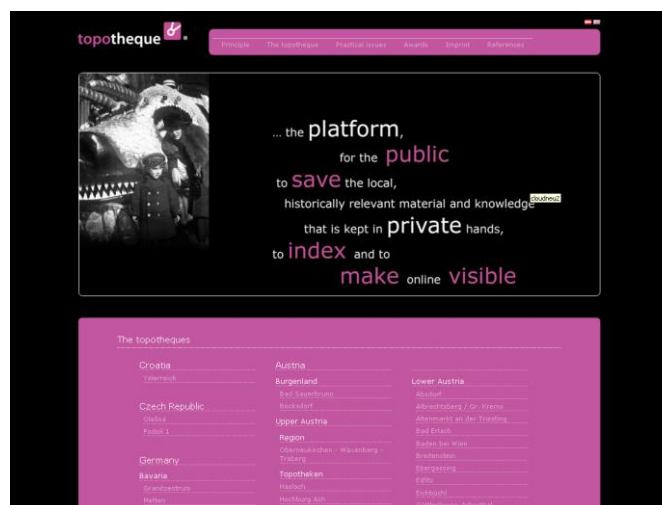


Fig. 3: Topotheque Home

## 2. La piattaforma Topotheque e le attività del DSU

La collaborazione tra il MUSA ed il DSU, nasce, come accennato, dalla volontà di valorizzare, in particolare, il patrimonio fotografico dell'Archivio Filangieri mettendolo a disposizione sulla piattaforma web Topotheque – entro il 2018 (termine progetto co:op) sono previste 40 nuove topoteche, in almeno 8 tra i 10 paesi partner (fig. 3).

Topotheque nato in Austria, nella Wiener Neustadt, per impulso di Alexander Schatek, è inserito, oggi, in un contesto internazionale; infatti, la sua diffusione e l'implementazione dei contenuti nel portale costituiscono uno degli obiettivi del progetto di cooperazione internazionale co:op – community as opportunity. the creative archives" and users" network che vede il coinvolgimento, tra i diciassette partner di 10 paesi europei che ne costituiscono il *network* del DSU (Responsabile scientifico e project manager del progetto, per il DSU, è Antonella Ambrosio. Lo scientific board è costituito, inoltre, da Giovanni Vitolo e Rosalba Di Meglio).

Il progetto co:op ha il fondamentale obiettivo di garantire un network internazionale che favorisca la circolazione della cultura, della memoria e della storia attraverso l'utilizzo delle tecnologie digitali e grazie all'attivo coinvolgimento del "pubblico". In questa prospettiva, grazie al coordinamento e alla responsabilità scientifica di Antonella Ambrosio, il DSU è impegnato nella realizzazione di molte attività di ricerca e didattiche, in particolare, nell'ambito dello studio e della digitalizzazione di documenti storici e della loro descrizione e gestione in ambiente digitale. Si segnala, al riguardo, l'attività svolta, fin dal 2008, nella creazione di archivi digitali e nell'implementazione del portale Monasterium.Net, una delle risorse più ingenti in Europa quanto a documentazione storica, di età prevalentemente medievale e moderna. Sono presenti sul portale 153 archivi digitali, 174 collezioni per 802.496 riproduzioni. Dal 2010 al 2015 l'implementazione del portale e delle attività connesse è stata supportata dal progetto ENArC-European Network on Archival Research (Culture Programme 2007-2013), progetto di cooperazione internazionale che ha visto il DSU, sotto il coordinamento dell'Ambrosio, impegnato con altri 13 partner.

I portali Monasterium e Topotheque, sono gestiti da ICARus-International Centre for Archival Research, associazione non profit, con sede a Vienna, che costituisce per entrambi la piattaforma istituzionale. Il DSU collabora con ICARus, di cui A. Ambrosio è



anche vicepresidente, in molte altre attività scientifiche, tra le quali la sperimentazione di edizioni critiche digitali con l'ausilio di MOM-Ca, il software in uso al portale Monasterium, sviluppato dall'équipe del prof. Manfred Thaller dell'Università di Colonia, destinato alla descrizione della documentazione medievale in ambiente digitale. Tra le due istituzioni è attualmente in vigore anche un accordo, nell'ambito delle convenzioni e degli accordi internazionali previsti dall'Ateneo Federico II.

La lunga esperienza nel settore delle tecnologie digitali applicate alle fonti storiche ha condotto, dunque, all'interno del nuovo progetto co:op, ad un ampliamento delle attività; tra esse è da inserirsi la diffusione della piattaforma Topotheque.

I soggetti a cui si rivolge Topotheque per la creazione di "topoteche", cioè collezioni virtuali, il cui contenuto spazi dalle immagini ad i filmati ed ai file audio ed a documenti del „900, sono le istituzioni ma soprattutto i privati, con la finalità di condividere contenuti multimediali per la costruzione della storia e delle storie di luoghi e di comunità, grazie a strumenti di indicizzazione e georeferenziazione avanzati. La peculiarità di questo portale consiste nell'apporto che gli individui possono offrire all'implementazione del progetto. Grazie al Web 2.0 e ad un software che funziona dalla postazione di ciascun utente, in remoto, essi diventano partecipanti attivi della costruzione della propria storia e della descrizione del paesaggio.

Nell'ambito del progetto co:op, all'interno del workpackage dedicato a Topotheque, il DSU ha l'obiettivo specifico di creare cinque nuove topoteche in Italia. La creazione di esse è sottoposta alla sottoscrizione di un *cooperation agreement* tra il DSU e l'istituzione o privato che intenda mettere a disposizione immagini ed altri contenuti multimediali per la tutela dei diritti di proprietà e di utilizzo, secondo le norme del proprio paese. La licenza d'uso del software è offerta dal DSU grazie ad uno specifico capitolo di spesa, nell'ambito del citato progetto.

Tra i cinque topotheque italiani, il primo, è quello del MUSA per l'Archivio Filangieri.

### 3. L'archivio Filangieri in Topotheque

La realizzazione della collezione virtuale dell'Archivio Filangieri in Topotheque si è concretizzata in molteplici attività. Tali attività sono state svolte da un team interdisciplinare appartenente ai due enti: per il DSU, Antonella Ambrosio, che insegna Paleografia e Diplomatica e Maria Rosaria Falcone, borsista di ricerca, entrambe esperte di documentazione storica online; per il MUSA, Antonello Migliozi, che studia le tematiche legate al paesaggio e sta curando gli interventi di valorizzazione dell'Archivio Filangieri; Per ICAR-us, Daniel Jeller, responsabile tecnico delle piattaforme Topotheque e Monasterium.Net. Accanto ad essi, il gruppo di lavoro si è ampliato e nutrito di ulteriori apporti, grazie alla collaborazione del laboratorio fotografico del DSU e del suo responsabile Lucio Terracciano, e a due tirocinanti, Elisa Balzano ed Antonella Mancuso, che hanno eseguito, presso il laboratorio le scansioni dei negativi provenienti dall'archivio. Il progetto Topotheque, infatti, per la sua naturale vicinanza agli interessi tecnologici delle nuove generazioni riscuote molto successo presso studenti e neo-laureati che trovano in esso una possibilità concreta di sperimentazione professionale. A. Ambrosio, nell'ambito dei suoi insegnamenti (Paleografia, Diplomatica, Archivistica) ha per tale ragione inserito il progetto anche nell'attività didattica, istituendo non solo i citati tirocini ma affidando anche una tesi innovativa in Diplomatica, che grazie anche all'utilizzo delle fotografie del

Filangieri individuerà un determinato territorio analizzandone, in maniera più appropriata alla disciplina, gli aspetti giuridici della documentazione connessa.

La cooperazione tra i due enti ha condotto ad un'attenta valutazione del patrimonio fotografico dell'Archivio. A fronte della necessità di effettuare la digitalizzazione *in extenso* di questo immenso patrimonio, per la quale sarà necessario rintracciare finanziamenti specifici, di comune accordo è stato avviato, nel marzo 2016, un progetto pilota. Esso permetterà la sperimentazione delle interrelazioni tra le potenzialità del portale e la capacità di ottemperare agli obiettivi di valorizzazione del paesaggio del Filangieri e del Musa.

Focus di questo progetto, proposto dal Musa sulla base degli interessi del Filangieri, sono "i centri antichi"; tra essi ne sono stati selezionati cinque, uno per ogni provincia della regione Campania: Candida, in provincia di Avellino, Massa Lubrense in provincia di Napoli, Vitulano in provincia di Benevento, Pisciotta in provincia di Salerno, Sessa Aurunca in provincia di Caserta. Il criterio di selezione dei centri è stato dettato dalla volontà di ampliare la conoscenza di alcuni luoghi di antico insediamento, con elementi storico-artistici e naturali di grande pregio, non particolarmente noti ai più. Si è proceduto alla selezione della tipologia di immagini da digitalizzare e destinare al portale.

In questa prima fase, il centro ha prediletto le immagini panoramiche, per offrire una visione d'insieme del paesaggio. A seguito di una valutazione della sperimentazione che si sta effettuando, potranno essere aggregate immagini di dettagli relativi ad esso e tutto ciò che il centro possa ritenere opportuno per una migliore fruizione dei materiali dell'archivio.

Durante il lavoro di digitalizzazione, è stata avviata la procedura tecnica di apertura della topoteca - MUSA. L'upload delle immagini e l'inserimento dei dati minimi (titolo dell'immagine, data, nome del fotografo, nome del proprietario dell'immagine, georeferenziazione del comune), rilevati dall'inventario del Filangieri, sono stati effettuati dalle menzionate tirocinanti con la supervisione di A. Ambrosio e M.R. Falcone, mentre i dati saranno ampliati, secondo un principio di *work in progress* dal team del MUSA e da privati cittadini. Infatti, tra le attività connesse a Topotheque, il progetto co:op propone la realizzazione di eventi intitolati "Bring your history", durante i quali la cittadinanza e le comunità sono invitate a partecipare all'inserimento di immagini e materiali conservati in archivi di privati. In tal senso, il centro potrà, in collaborazione con il DSU, proporre questi eventi ai comuni del progetto "centri antichi", sperimentando, così, il diretto coinvolgimento del pubblico.

Nelle immagini che seguono (Figg. 4-5), è rappresentata a titolo esemplificativo l'interfaccia administrator del portale Topotheque. Pur non essendo questa la sede per un'analisi puntuale del funzionamento della piattaforma, è bene sottolineare la semplicità di inserimento di file e dati che favorisce, senza dubbio, una fruibilità massima, secondo i principi del progetto già espressi.

In tal senso, la piattaforma, tra le funzionalità, permette oltre alla geolocalizzazione dettagliata, l'inserimento dell'angolo prospettico da cui è stata scattata un'immagine. Quanto alle informazioni sulle immagini, è possibile *taggare* dettagli, oggetti, strade, persone, in modo da indicizzare, nella maniera più appropriata, quanto rappresentato.

Per la topoteca dell'Archivio Filangieri, quest'ultima operazione sarà affidata, per competenza scientifica, al MUSA.

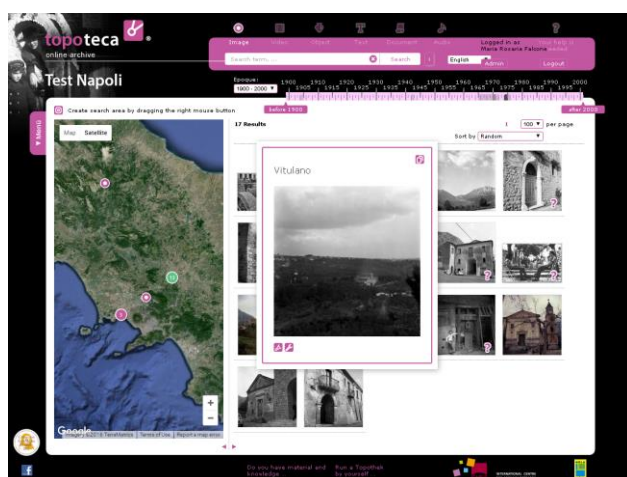


Fig. 4: Topotheque Interfaccia Administrator



Fig. 5: Topotheque Interfaccia Administrator

## Conclusioni

In un'epoca di repentini cambiamenti socio-economici cogliere a pieno le dinamiche in atto e avere presenti le proprietà emergenti di un fenomeno, per elaborare strategie utili alla sua corretta gestione non è semplice. Dal XX secolo in poi la diffusione della fotografia e dei filmati così come quella del fonografo, ha permesso di affiancare alle fonti classiche documentarie, altri mezzi in grado di cristallizzare un momento riportandolo ai giorni nostri con un grado di oggettività molto alto, tanto da poter essere considerato documento storico. L'inventario Filangieri è in questo senso un'enorme raccolta di documenti storici, che ha come fine il diffondere la consapevolezza del patrimonio alla base dei paesaggi culturali della Campania. Strategica dunque è la sua diffusione non solo tra gli specialisti ma anche tra i privati cittadini che ogni giorno fanno la storia del territorio. Una piattaforma come Topotheque, all'interno di un contesto digitale, strutturato sul web 2.0, mira alla fruibilità massima da parte degli utenti e ad un diretto coinvolgimento di essi nella definizione delle informazioni. Questo passa attraverso l'utilizzo di un software semplice ed intuitivo che non esige conoscenze tecniche settoriali. Nello stesso tempo il contesto internazionale, nel quale un progetto del genere è calato, consente una risonanza ed una circolazione di contenuti specifici, connessi a realtà locali talvolta anche molto piccole, che non sarebbero possibile altrimenti. La possibilità inoltre di stratificare il lavoro, prima con l'inserimento di informazioni minime poi sempre più dettagliate, in tempi e luoghi diversi, permette di attuare un vero *work in progress* che apre a possibilità di collaborare anche, ed anzi preferibilmente, in maniera interdisciplinare. Ciò stimola alla condivisione di idee e progetti in ambienti tra loro molto diversi, permettendo collaborazioni e partenariati che abbiano alla base la volontà di integrare risorse scientifiche e tecnologiche con l'obiettivo della circolazione di un sapere potenziato dalla sua eterogeneità.

## Bibliografia

AMBROSIO, A. (2010). *Il progetto 'monasterium' in Italia: le prime esperienze a Napoli*. In «Archivi», 5, n. 2.  
 FALCONE, M.R. (2014). *Il progetto ENArC. Attività didattiche innovative e creazione di archivi digitali*. In *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare*. Atti del convegno annuale dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD) Firenze, 13-14 dicembre 2012, a

ANTONELLO MIGLIOZZI, MARIA ROSARIA FALCONE

cura di CIOTTI, F. Roma: Sapienza Università Editrice (Studi Umanistici. Serie Quaderni DigiLab <http://digilab2.let.uniroma1.it>).

MIGLIOZZI, A.; STINCA, A. (2012). *La piana campana: trasformazioni del paesaggio*. In *Dal Degrado alla Bellezza*, a cura di SIMEONE, M.M. Napoli: ESI, pag. 89-100.

PINTO-CORREIA, T.; KRISTENSEN, L. (2013). *Linking research to practice: the landscape as the basis for integrating social and ecological perspectives of the rural*. In *Landscape and Urban Planning*, 120, pp. 248-256.

SETTIS, S., (2013). *Il paesaggio come bene comune*, Vol. 4 di Assise. Serie Quaedam - La Scuola di Pitagora Editore.

## Sitografia

<http://studiumanistici.dip.unina.it/> (consultato 7/6/2016)

<http://coop-project.eu/about-us/project-partners/https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/> (consultato 7/6/2016)

<http://www.coop-unina.org/> (consultato 7/6/2016)

<http://www.topotheque.eu/> (consultato 7/6/2016)

<http://coop-project.eu/about-us/project-partners/> (consultato 7/6/2016)

<https://www.docenti.unina.it/ANTONELLA.AMBROSIO>(consultato 7/6/2016)

<https://www.docenti.unina.it/giovanni.vitolo> (consultato 7/6/2016)

<https://www.docenti.unina.it/rosalba.di%20meglio> (consultato 7/6/2016)

<http://www.coop-unina.org/staff/> (consultato 7/6/2016)

<http://monasterium.net/mom/home> (consultato 7/6/2016)

<http://enarc.icar-us.eu/>(consultato 7/6/2016)

<http://www.recruitdigitaldoc.org/enarc-in-short/> (consultato 7/6/2016)

<http://www.coop-unina.org/activities/>(consultato 7/6/2016)

<http://icar-us.eu/>(consultato 7/6/2016)



## *Isolated buildings in representation and design of the sublime Alpine landscapes*

**RICCARDO GIACOMELLI**

Università di Trento

### **Abstract**

*The relationship between built heritage and sublime landscapes has been historically filtered by outside observers who, interpreting a certain environment and communicating it through a coded vision, have contributed to the construction of a collective imaginary, only partially representative of the complexities of the landscape. In the "Romance Rule of the Alps Image", the communication forms have diffused a picturesque view of the alpine infrastructures, suitable to facilitate a cultural relocation of the mountain, from an inhospitable space to the sublime. The study of the linguistic evolution of isolated alpine buildings is meaningful because of their unfiltered connection to the environment. Through the comparative study of linguistic evolution and historic iconographic material, we will investigate the evolution of media influence in the relationship between Man and the Construction of the Alpine Landscape. This analysis approach is relevant to interpret the spread of the contemporary alpine architecture and its relationship between cultural heritage, collective imaginary, disciplinary evolution and technological issues.*

### **Keywords**

Alps, alpine architecture, cultural heritage, collective imaginary, media

### **Introduction**

Forms of interdependence between communication, conservation and development of architectural and landscape heritage are often rooted in cognitive and precognitive processes. These processes generally involve a great diversity of subjects, summarizing complex phenomena such as interpretations of individual observers, transmission of knowledge and construction of the collective imaginary. In many cases it is difficult to identify each individual contributor and to decode socio-cultural phenomena that lead the evolution of the architectural linguistic features and of the conservation and transformation tools of the territorial palimpsest [Bocchi 2010]. The European Landscape Convention defines a unique relationship between observer and territory, which we define as landscape. In the current planning tools, the same landscape is coded and designed through devices designed to drive a local context into precise shapes, endorsed by a plurality of subjects through the democratic process. In the delicate transition that occurs between subjective interpretation and collective instruments of control and planning, the same democratic and participatory principles lead to simplified models of interpretation of the landscape palimpsest, and aimed at achieving the broadest consensus among the local populations. In these terms, the forms of self-determination of the landscapes are deeply connected to the expectations and to the collective imaginary of local communities, through a continuous dialogue between global scenarios of development and local maintenance of the cultural identity. Architecture in a defined context is conveyed to meet a defined need to complete a general view of the landscape, it cannot escape being an act

of physical and cultural transformation, weakly reversible, of the territorial palimpsest. The architectural design also becomes an actor of a continuous process of innovation, dealing with both its own technical and disciplinary tools [Lamanna 2008], and the collective imaginary and with the expectations generated by them. These general considerations assume different degrees of intensity in time and space, depending on the specific socio-cultural, historical and environmental conditions. There are places and buildings to which the public opinion attributes particular identity values, which is a determining factor in the judgment of the landscape transformation phenomena. Moreover, the judgment is often related to simplified criteria of landscape complexities as the formal belonging and non-belonging to the characters existing in the collective imaginary [Gibello 2011]. Specific environmental conditions have also led to the construction of special links between communities and regions, which over time have been assigned an exceptional landscape value. In these territories the issues of preservation and protection play a strong role in the public opinion. To understand the deep sense of past works of transformation, and therefore govern the future in certain exceptional environments, it is essential to investigate the underlying reasons that led to the construction of each collective imaginary, as well as the tools that over time have driven its most important development. This article will investigate the dynamics of the construction of collective imaginary that led to the diffusion of the stereotyped image of architecture in the Alps, in its evolution from an inhospitable space to a sublime landscape.

## **1. Alps and architecture**

The Alps are a space with significant interactions between environment and anthropization processes. It is a major mountain chain for both environmental and values and for those historical, cultural and relational [Bätzing 2003]. Their position, barycentric in the Western world, has governed for centuries the systems of connection between northern and southern Europe. The ambivalent reality of this territory, among connective natural tissue and interspace of marginality, generated over the centuries an alternating flow of communication between the intra and extra Alpine spaces and economies, transmitting different forms of representation and interpretation of the same territory. The Alpine chain is universally recognized as a unique landscape, attributable to an encoded synthesis of complex and contradictory factors. In this sensitive context, the urban transformation amplifies their weight due to the three-dimensional perception of the landscape, with his intrinsic in the orogenic dynamics. These transformations are charged with a number of meanings that grow with the history of the places and the rarefaction of settlement systems [Ferrari, Moretti 2003], in which prevails the direct relationship between artefact and natural environment. Some categories of artefacts assume a relevant importance in building local identities, and involve in direct and indirect form a large number of stakeholders, as it happens for the common goods. From this point of view are emblematic, among others, the heated debates following the publication, in 2012, of the results of the design competition for the renovation of the three South Tyrolean refuges: Ponte di Ghiaccio, Pio XI and Vittorio Veneto al Sasso Nero. The South Tyrolean community, that made of architecture a strong element of identity [Curzel 2013], and that



*Fig. 1: Agricultural alpine landscape, Canzolino – Pergine Valsugana, 6 march 2016 (R. Giacomelli).*

historically has expressed a level in architectural production of high interest for critics, highly questioned himself on what should be the limit between the material preservation of an identified heritage in high altitude and a new semantics of it which takes account of the technical instances, regulations and procedural guidelines of a new building.

The case of South Tyrolean refuges underlines that the value of public art architecture [Valeriani 2004], could assume multiple meanings that transcend the boundaries of the discipline, making it difficult to control them with the only instruments of design and planning. In this sense, the communication of the image of architecture as a characterized element of the landscape, is an important decoder and interpretation key [Cecchetto 1998] related to the contemporary trend towards an architecture for the Alps and, more generally, with respect to the interventions on built heritage. It is in fact in place a relevant phenomenon of self-identification of a large number of geographically-based architectures and designers that is recognized both in terms of scientific production [De Rossi, Dini 2012] as well as in the new government and planning tools of the Alpine landscape [Donegani, Lauda 2015], also called the "Contemporary Alpine Architecture." There are now developing important initiatives, such as seminars, international conferences, forms of free association, prizes and publications, which recognize in the territorial architectural significance in the Alps a potential self-centred resource for development [Caminada 2006]. It is therefore important to investigate the historical role of architecture in the construction of the image of the Alps [De Rossi 2014], to understand their meanings, influences and processes that underlie the rules for implementation and transformation of the mountain building heritage [Giuliani 2002].

## **2. Image and preconception**

The canons of beauty to which different cultures have been oriented for centuries shows an evolution characterized by both continuity and breaking elements with the previous canons, in a continuous evolution of perceptual pluralities.

Scrolling down the list of valuable characters that allow a good, natural or cultural, to be recognized as UNESCO heritage, we find that the presence of past testimonies that express a value judgment on a good, have a significant weight in the evaluation of the same. Recursion and the permanence of a given good in the excellence category leads us to ratify an exceptional value, to protect and pass on to future generations as such. In this sense, the Alpine region was not always considered a valuable landscape, indeed, the appreciation of this particular presence of morphological and environmental and anthropic-cultural aspects is relatively recent in the history of humankind [Bodei 2008].

Starting by saying that stable permanence of man in the Alps began since the Ice Age (about 13.500 BC), the mountain has been for long time considered and represented by man as one inhospitable space and devoid of interest. To the contemporary sense of wonder about the peaks and the snowfields, the pre-romantic man opposed a widespread sense of fear, partly conveyed by the actual environmental and crossing difficulties, and partly from the communication of mountain through the most relevant media of the time: the holy scriptures. The mountain, by its innate low permeability, has been for many centuries a natural barrier against the invasion attempts, as the battle of Thermopylae in 480 BC and Hannibal crossing of the Alps with elephants through the Colle Clapier in 218 BC remind us [Mahaney et al. 2016]. Even long connection imperial transalpine routes were considered for its difficult journey, at first because of the limited seasonal passes and then for the rapid abandonment phenomena of the network of Roman routes starting from the end of the imperial age. Many are in fact the texts written by medieval travellers describing a widespread and common sense of fear about the Alpine features, even in the valley, of the ancient Roman imperial routes [Marchesoni 2012].

This perception of danger of the mountain territory, was ingrained to pre-romantic and extra-Alpine man as a given *a priori* knowledge of physical experience, connected to conveying an image of the mountain as a space precluded to human activity and next to the supernatural dimension. Already in many pre-Christian cultures and religions the mountain space acquired these distinguishing marks, and was declined in culturally inaccessible space as the residence of the gods, such as the Hellenic Olympus and in the Dolomites of the pagan populations, as a metaphor of the difficult approach to the divine. In this second acceptance we can find many similarities between the great monotheistic religions, such as Judaism with the delivery of the Tables of the Law on Mount Sinai, Christianity with the Transfiguration of Christ on Mount Tabor and Islam with the miracles of Mohammed. Numerous written and archaeological proofs also report the diffusion of sacrificial practices in the high mountains to avoid the ill will from the gods, both in South America, with human sacrifices of the Inca [Ceruti 2015], and in the Middle-East, with the sacrifice on Mount Moriah in the Book of Genesis.

The theme of the ascension occurs repeatedly in Renaissance literature, as the narrative device in the Divine Comedy by Dante Alighieri and allegory in the epistolary tale of Francesco Petrarca of 23 April 1336, in which he describes his "ascent to the Mont Ventoux". In both texts the objective ascending difficulties become a metaphor of the obstacles into which man bumps in the terrain process of purification and approach to the supernatural. Petrarca, through the conversational level of narration, introduces for the first time the subject of the conquest of the mountaintop as a privileged space for the observation of the landscape [Bätzing 2003]. If major Renaissance media convey a critical judgment on the mountain, it is not a cultural character, ethical or morphological, but rather



an experiential character, ennobling the effort of climbing through a shift of meaning to moral metaphor of self-consciousness.

The transition from the cultural *a priori* vision of the mountain to the experiential one however, fails to be completed in the Renaissance, as evidenced by the treaty "Telluria Theoria Sacra" [Ogden 1947], of 1861, in which, by reinterpreting the Bible, is identified in the Great Flood, generated by the sins of man, the divine punishment that would make the perfect and primitive terrestrial globe inhospitable, through the "most terrifying spectacle offered by nature", that are the mountains [Bodei 2008].

### 3. Mountain and Romanticism

The end of the 1600s must be seen as a keystone in the communication of the image of mountain; after "Telluris Theoria Sacra" written by Burnet, British travellers of Grand Tour start to ennoble, on experiential basis, the natural sublime, as emotional presence of admiration and fear. This emotional contrast reveals the basis of theoretical thinking of Romanticism, which will revolutionize the judgment on natural landscapes, including Alpine ones, systematically approaching the horrid with the enchanting in the form of oxymoron.

The 1700s must be understood as an antechamber of Romanticism, during which is spreading in travellers a taste for the natural sublime that is transmitted through the re-harmonization of the already stabilized forms of communication, such as carvings, paintings and narrations. In the late eighteenth century the artistic and literary research, primarily of Byron and Shelley, finally frees the mountain from the divine, surpassing the Augustinian dualism soul-landscape [Bodei 2008] and legitimizing the amplification of the emotional and experiential component of panic contact between man and nature. This significant change of perspective towards the appreciation of unspoiled landscapes is partly accelerated by the effects of the industrial revolution in European cities, but it leads to a complete reversal of the relationship between man and mountain. In fact, it goes from closed space to relevant interesting destination, in analogy to what happens in other, considered uncontaminated, landscapes.

The inversion of meaning brought by Romanticism, activated a number of physical, behavioural and communicative devices which facilitated a multi-scale fruition of the mountain, oriented to the large public in extra-Alpine European cities. The European man started to get involved in that morphological and complex inter-space that divides Northern Europe from Italy, where you can experience the sublime and where man is still able to live in balance with nature, in analogy to the myth of the "good savage" [De Rossi 2014]. The weak alpine economy, based on agriculture, grazing and forestry, from a limiting factor for humans and an effective expression of the general economic and cultural backwardness of the Alps [Bätzing 2003] becomes one of the main conditions for the success of the Alpine region in Romanticism. At the end of the eighteenth century the Alps, however, showed a delay not only cultural and economic, but also a low level of connection with respect to the European continent. Many areas, primarily the high altitude, were almost or completely unexplored and so fascinating for the new bourgeoisie class.

The birth of mountaineering as an exploratory discipline of the Alps, aimed at achieving the privileged points of view in the Alps, can be attributed to Horace-Bénédict de Saussure, by climbing to Cràmont in 1779, from where he can look at the full extension of the Mont Blanc chain [Gibello 2011]. This form of experiencing the Alps, although limited to few privileged wealthy people in the 1800s, is crucial for the exploratory and communicative

contribution of the Alpine chain. The media success of mountaineering explorations in fact has led to the identification of many popular localities that soon will grow, not without considerable social and environmental costs [Bätzing 2003], in the wake of increasing tourist flows.

The conveyance of images of mountain landscapes to the general public has been revolutionized by the pictorial system of the panorama. It started as a mass communication tool with logical intent in some ways analogous to the contemporary media. The ones that were considered the best views of the Alps, equally to what happened to other exotic places, were broadcast to the general public of the European cities, amplifying the emotional character of a normal painting with environmental effects, such as the panoramic vision up to 360° and the large format of the representation, realized through specific architectures.

#### 4. Image and architecture

With conventional pictorial representation and the panoramas is conveyed to the European citizen a filtered image of the Alps, where the choice of subjects, themes and perspectives was appropriately targeted to intercept and satisfy the changing taste of the common user of the image. The subjects who were capable of transmitting to the observer the themes of purity, originality and picturesque are then amplified and duly used in the composition of the image to balance the sublime component of the Alpine landscape, which still causes on the ordinary observer the weight of an *a priori* and negative consideration of the mountain.

The "rule of the image of the Alps" is structured around what recent literature defines with oxymoron as "complementary contrast" [De Rossi 2014], in which the sublime elements of the Alpine landscape (glaciers, gorges, geomorphologic fractures, precipices, etc.), are represented by defined signs, cool colours and perceptual distortions [Torchio, De Carli 2013] that enhance the sublime character of the morphological and environmental framework. This representation reveals the new taste and new artistic Romantic research, but at the same time is placed on the background of the image, counterpoising them in the foreground with refined subjects, closer to the taste of a common user of the artwork. The reassuring presence and work of the good savage, capable of living in balance with nature, finds in the forms of architecture, mountain pastures and improbable scenes of bucolic life the main actors in conveying the image of the Alps. The same technique with which they are represented, such as warm colours, soft shapes and the ultra-definition of the picturesque aspects, reveals the soothing role they assume in the pictorial composition and thus in communication and diffusion of the image of the Alps.

The success of the communication of the Alpine space to the great European public has to be largely attributed to its opposition to the model of industrial development of the European metropolis. However, the socio-economic reasons that have led to those forms of rural architecture and to the particularly remarkable morphological components of landscape, such as pastures and hay meadows, resulted largely unknown to the outside observer. He couldn't grasp the technical and economic value of a cultural landscape model, the "Kulturlandschaft" [Anderson 2012], in a natural and continuous development, he ideal-typifies [Salsa 2014] the morphological-figurative aspects conveying them in the forms of representation.



Fig. 2: Paradoxes of alpine tourism, Misurina – Auronzo di Cadore, 23 January 2016 (R. Giacomelli).

## 5. Paradox and tradition

The continuous evolution of the rural architecture was linked to the evolution of the socio-economic forms of each community and Alpine enclave, without teachers or pre-coded linguistic forms. The shapes of the landscape were a physical expression of the forms of self-sufficiency and the general lack of arable land, that pushed also to the use of soils with reduced profitability, while ensuring the command of the territory. The seasonal use of isolated alpine buildings becomes a central subject in the codified communication of the Alps but, at the same time, it began to suffer from economic changes and new opportunities related to the growing tourism demand. In the second half of the 1800s arise a series of environmental conditions that structurally ruin mountain farming economy. In particular, the Little Ice Age reduces the yield and availability of agricultural soils, unbalancing the already precarious relationship between the inhabitants and agricultural productivity, and generating important migration and depopulation phenomena in the Alps. The loss of resilience in mountain farming led to a gradual abandonment of the cultivation of the soil and of many rural buildings, as well as to the strong contraction of the forestry sector and of the craft forms related to them, limiting local centuries-old capacity for technical-linguistic innovation of rural buildings. The lack of economic opportunities related to mountain farming, and the growing need to intercept the tourist demand, satisfying the expectations generated by the forms of communication of the Alpine region, has led to an osmotic exchange between the *a priori* image transmitted to the outside observers and the cultural identities of the local communities, activating an irreversible process of homogenization of multiple and kaleidoscopic spontaneous local morpheme [Clemente 2005], of which the epic of the Swiss chalet is perhaps the maximum expression [Leniaud 2005]. On one hand, the interest in rural architecture image, and especially for isolated alpine buildings, right grows in the historical period when the same basic reasons become less important; on the other hand, the growing demand for legitimacy of the new transformations in the Alps remains restricted to the picturesque image of "primitive" rural romantic architecture, not corresponding that with an internal capability of renewing

heritage. We are facing a methodological paradox describable through the mathematic metaphor of divergent series. The results of this paradox, and of this interruption of the natural evolution of the centuries-old self-sufficient alpine economies, influenced the following building production in the Alps, in a continuous dialogue between technological and regulatory innovation and a reinterpretation of a crystallized tradition.

## Conclusions

The heritage of the forms of communication of romantic Alpine landscape are still traceable in the collective imaginary of the intra and extra-Alpine populations and influence in a latent way the judgment and evaluation of some works of transformation of the palimpsest [Garcia-Esparza 2013]. In this scenario, the architectural design, from the modern period onwards, held a dialogue with the tradition, without finding a morphological and figurative unanimous approach, but generating a wide variety of solutions [De Rossi, Dini 2012] resulting from the same ambiguity in the discipline.

The same research and architectural production in the Alps was mainly focused in the analysis and development of building types oriented to tourism, favouring a widespread perception of the Alps as "the playground of Europe" [Stephen 1878], and restricting the research and production about inhabiting this territories [Bolzoni 2009]. We can see that the Alpine space and its architectural production, have had a general progression from a pre-romantic dimension, introspective and exclusive, to the contemporary, inclusive and mainly oriented to increase the tourism intensity and attractiveness [Bolzoni 2000-2001]. This development has had a stronger dimension into large tourist winter resorts, while the crisis of the Alps as a place for living is still distinguishing in many mountain areas, indicating a substantial fragility of the system even in the face of climate change scenarios. The disconnection that has been generated between the capacity of self-determination of many Alpine communities and the convey of the bucolic stereotype, has changed the paradigm of inhabiting the Alps. This introduced a strong breaking element with tradition, with respect to which the recognition of contemporary Alpine architecture category stands as a mean for redefining a new vision of inhabiting the Alps, potentially capable of generating a new transnational regional identity.

The same elements of contemporary architecture are capable of communicating through the technological, figurative and typological research, the great opportunity to redefine the limits of their own disciplinary field, stimulating the construction of new scenarios and consciousness for the Alpine region. In this course, the processing operations on the isolated Alpine buildings are crucial to lead the popular imagination towards a new way of thinking Alpine scenery, which could find, in its internal resources and in the natural evolution, a new dimension of resilient and innovative landscape, as a sustainable solution to the permanent environmental complexities.

## Bibliografia

- ANDERSON, B.M. (2012). *The construction of an alpine landscape: building, representing and affecting the Eastern Alps, c. 1885-1914*. In «Journal of Cultural Geography».
- BÄTZING, W. (2003). *Die Alpen. Geschichte und Zukunft einer europäischen Kulturlandschaft*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- BOCCHI, R. (2010). *Strutture narrative e progetto di paesaggio. Tracce per un racconto*. In *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, a cura di MARINI S. e BARBIANI, C. Macerata: Quodlibet.



- BODEI, R. (2008). *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*. Milano: Bompiani.
- BOLZONI, L. (2000). *Architettura moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*. Ivrea: Priuli & Verlucca editori.
- BOLZONI, L. (2001). *Architettura moderna nelle Alpi italiane dagli anni Sessanta alla fine del XX secolo*. Ivrea: Priuli & Verlucca editori.
- BOLZONI, L. (2009). *Abitare molto in Alto. Le Alpi e l'Architettura*. Ivrea: Priuli & Verlucca editori.
- CAMINADA, G.A. (2006). *Nove tesi per il rafforzamento della periferia*. In *Cul zuffel e l'aura dado*. Gion A. Caminada", a cura di SCHOLORHAUFER, B. Luzern: Quart Verlag.
- CECCHETTO, A. (1998). *Progetti e luoghi. Paesaggi e architetture del Trentino*. Verona: Cierre Edizioni.
- CERUTI, M.C. (2015). *Frozen Mummies from Andean Mountaintop Shrines: Bioarchaeology and Ethnohistory of Inca Human Sacrifice*. In «BioMed Research International», vol. 2015.
- CLEMENTE, M. (2005). *Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*. Roma: Officina Edizioni.
- CURZEL, V. (2013). *Abitare le Alpi: architetture ecologica, modelli di sviluppo, costruzioni identitarie*. Padova: Università degli Studi di Padova – Tesi di dottorato FISPPA.
- DE ROSSI, A. (2014). *La costruzione delle Alpi. Immagini e scenari del pittoresco alpino (1773-1914)*. Roma: Donzelli editore.
- DE ROSSI, A.; DINI, R. (2012). *Architettura alpina contemporanea*. Ivrea: Priuli & Verlucca editori.
- DONEGANI, D.; LAUDA, G. (2015). *Architettura alpina contemporanea nelle Giudicarie. Indirizzi a supporto della pianificazione territoriale dei comuni*. Tione di Trento: Comunità delle Giudicarie.
- FERRARI, E.; MORETTI, G. (2003). *Il patrimonio edilizio nel parco naturale Adamello Brenta. Analisi tipologica e criteri d'intervento*. Bologna: Tipoarte.
- GARCIA-ESPARZA, J.A. (2013). *Valorizing vernacular architecture. Historical keys for the ongoing discourse*. In «ZARCH», vol. 1.
- GIBELLO, L.M. (2011). *Cantieri d'alta quota. Breve storia della costruzione dei rifugi sulle Alpi*. Biella: Lineadaria editore.
- GIULIANI, M.C. (2002). *Indirizzi e criteri generali per gli interventi di recupero del patrimonio montano*. Trento: Provincia Autonoma di Trento.
- LAMANNA, C. (2008). *Archiluogo. La composizione del paesaggio*. Firenze: Alinea Editrice.
- LENIAUD, J.M. (2005). *Le Chalet Suisse. Nostalgie d'un Type Primordial ou Utopie Constructive*. In «Bibliothèque de École des chartes», vol. 163.
- MAHANEY, W.C. et al. (2016). *Biostratigraphic Evidence Relating to the Age-Old Question of Hannibal's Invasion of Italy, I: History and Geological Reconstruction*. In «Journal of archometry», vol. 58.
- MARCHESONI, C. (2012). *La Valsugana dei viaggiatori. Una valle del Trentino nelle memorie di viaggio dal quattrocento alla prima metà dell'ottocento*. Trento: Curcu & Genovese.
- OGDEN, H.V.S. (1947). *Thomas Burnet's Tellurion Theoria Sacra and Mountain Scenery*. In «The Johns Hopkins University Press», vol. 14, no. 2.
- SALSA, A. (2014). *Il rifugio di montagna come presidio territorial*. In *Guida ai Rifugi del CAI*. Milano: RCS MediaGroup Spa.
- STEPHEN, L. (1878). *The playground of Europe*. London: Longmans, Green, and Co.
- TORCHIO, F.; DE CARLI, R. (2013). *Ad Est del Romanticismo. 1786-1901, alpinisti vittoriani sulle Dolomiti*. Rovereto: New-book edizioni.
- VALERIANI, L. (2004). *Dentro la trasfigurazione. Il dispositivo dell'arte nella cibercultura*. Milano: Booklet.



## *Wandering through the time of the city. Real and virtual Milanese itineraries*

**MARIA POMPEIANA IAROSI, SARA CONTE, MATILDE ROSSINI**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*Knowledge of places has always been an important formative experience, evidenced by a large number of maps and itineraries produced through time. Nowadays, in view of migrant flows that are spreading over the Western world, the processes of taking roots will base more and more on the widespread knowledge of places, as long carried out through the help of virtual tools.*

*On the other hand, the web has increased the accessing possibilities to a large carto-iconographic heritage about the representation of the European city. But the use of this legacy is still addressed to skilled user as a specialist or as a researcher, confident with digital tools or cataloguing. The paper describes an experience of planning of urban itineraries by a selection of significant places in Milan. The itineraries give the opportunity to know them across the physical or virtual space, with the aid of documents and images that are accessible by a QR code on the specific web portal.*

### **Keywords**

Itinerary, Milan, map, cartography, urban iconography

### **Introduction**

Although every age gave a big value to the knowledge, *de visu* or at a distance, of the places, only from the beginning of the contemporary age it plays a specific role in the education of the intellectual and ruling class. It contributes to the education of a cosmopolite *intelligenza* and suggests an idea of citizenship in a wider world than the familiar and usual one.

Today, in view of the migrant flows that are spreading over the Western world, it is required that the strategies of social stabilisation relaunch, using the media, the same sense of rootedness, based on the belonging of the places through the knowledge of their history and events that have caused their arrangement. A knowledge which will still have to confront itself with the tradition of the itinerary, a written guide and/or in pictures, included inside the digital tools that nowadays everybody is confident with.

### **1. The representation of travelling before web, between mapping and simulation**

The instructions and informations needed to support the cultural, ritual and educational experience of the journey, illustrate the value bestowed by every era to the travelling practice and the vision of the world subtended by it. It comes to light with characteristic patency in the case of non verbal description, based on the graphic representation of the places.



Fig. 1: Portion of the map-mosaic of the Saint Giorgio Church in Madaba (Jordan).

With the progressive deterioration of the political and territorial roman arrangement, travelling doesn't mean anymore to cover a known universe, like the pilgrimage to the first martyr's sepulchres of the late ancient times, which spatial organisation, still based on a well known web of *viae consulares*, made unnecessary the indication of the distances [Nuti 2008, 19-22]. Differently from the geographical and topographical maps, in the Madaba map, the element of mediation between physic reality and its representation, is not the scale factor but rather topological relations, focused on the orientation congruence of the physical space from the entrance to the apsis, which is placed towards the Orient, the East of the cartographical space, situated exactly in the apsis. The practice of the pilgrimage in Palestine is summed up by the liturgical path of the believer, who enters the Church and is headed towards the altar.

It is precisely the impossibility to celebrate the pilgrimage in Palestine, because of the Ottoman presence in the Mediterranean area, the reason of the building of the *Sacri Monti* along the arch of the Alps, in the cultural spirit of the *Controriforma borromaica*. Every one of these itineraries of worship was conceived as a series of three-dimensional reproduction of the places where the *Misteri del Rosario* were based. [Balestreri-Meriggi, 2012].

From the standpoint of the representation, we highlight that, in the Madaba mosaic the user must be helped to enter the space represented by the map with the convergence of orientation with physical space, whereas in the *Sacri Monti*, it was necessary for the observer to set an insuperable limit between the physical external world and the captivating realism of the inner representation.

Aforementioned limit, which was destined to remember the observer to be in front of a reconstruction *in absetia*, constitutes of the windowsill of the only window from which it is allowed to look outside, peeling at almost like a *voyeur*, the fictile man size compositions set up inside like illusionistic scenic design. This inclination to illusion is a peculiarity of the *Sacri Monti* which doesn't seem to have affected the consecutive production of maps and itinerary. Rather, the ever so broad request of supporting materials for the practice of the *Grand Tour*, spreading rapidly from the XVIII century, made essential the recourse to cheapest methods of printed reproduction, with the decrease in format and paper quality and the necessity to simplify the language and graphic codes of representation.





Fig. 2: *Sacro Monte in Ossuccio: isometric and interior views of some chapels (CO).*



Fig.3; *Map of routes in Terra d'Otranto (from N. Pagni, Itinéraire d'Italie, 1790, private collection) in comparison with, H.Beck, map of the London Underground, 1931.*

These latter ones were simultaneously undergone a radical review, caused by the coming of a scientific approach to cartography, which was distancing itself from the artist's sensibility and techniques.

Let's just think, for instance, about the Bodoni family's contribution to the invention of new fonts, for the application in the cartography of toponym always adequate to the adopted metric scale. Besides, the relentless increase during the last two centuries of the travelling population, for amusement or need, every time more varied for socio-cultural characteristics and expectations, made necessary the preparation of different informative devices, highlighting the themes of the maps and their graphic depletion.

At times, instead, the different conditions have triggered new lines of research and graphic communication. As in the known case of the London underground, first described with a map, using the traditional canons of metric and geographic accuracy, then substituted in 1932 by Harry Beck's simplified map that is still used today and copied by the worldwide bus companies.

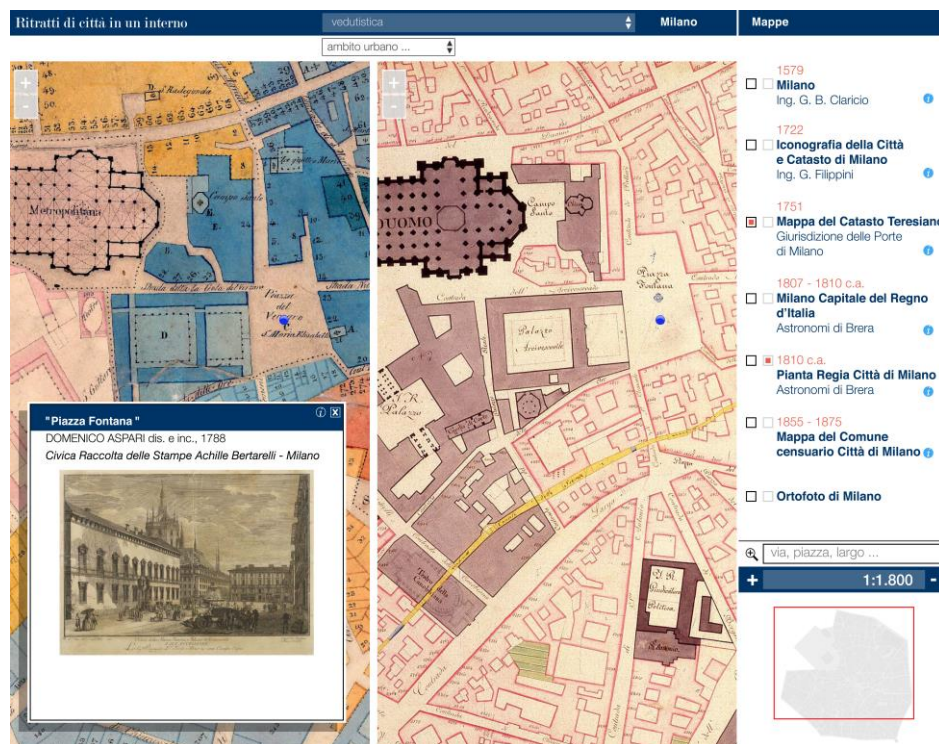


Fig. 4: Visualisation from the portal [www.ritrattidicitta.it/milano/visualizzatoremappe](http://www.ritrattidicitta.it/milano/visualizzatoremappe).

## 2. Itinerary for the traveller in the web era

From the end of the 20th century, the coming of the digital and the internet triggered an additional radical change in the world of description of places and travelling.

First of all the digital dimension, by now easily accessible from cheap and pocket-size devices, has drastically decreased the necessity of printing, diverting the tendency to simplify and deplete the graphic caused by the need to contain the printing price.

Furthermore, the massive spread of the web, makes accessible to anyone an universe of information of a size and variety unthinkable before. It also introduces in the current use the satellite visualisation as ordinary device of spacial orientation, which contributes to make more familiar and usual the zenital view of the places, which was, in the past, prerogative of the cartographical tradition, aimed at a narrow circle of cultured users.

These new conditions, if ruled conveniently, can constitute an unprecedented chance of universalisation of the knowledge of the places, through the creation of appropriate telematic portals which, gather the enormous cartho-iconographic heritage, established through the centuries, concerning the image of the city and the territory. These portals can be an informative support of the *de visu* knowledge but also, thanks to many different and possible forms of visualisations in the digital dimension (from a simple photo gallery to virtual reconstructions), can allow the visit from a distance.





Fig. 5: Visualisation of the exhibition-itinerary of "Milano perduta" (lost Milan), with the possibility to access to the virtual gallery of historical and current pictures; example of description of a stage.

With this purpose in mind, the Politecnico di Milano, together with the Università di Bologna and RomaTre, from 2008 started the telematic portal [www.ritrattidicitta.it](http://www.ritrattidicitta.it), conceived with webGIS technology, to allow the integrated visualisation and the virtual navigation in the cartho-iconographic heritage of the city of Milan, Bologna and Rome, available from 23 archives, library and museums.

In the section about the city of Milan, we designed thematic, virtual and physical itineraries, in order to help even the less expert user. The physical itineraries were the subject of the exhibit-itinerary *Ritratti di città: Milano perduta Milano sperata*, set up in the urban perimeter in novembre-december 2014. The virtual itineraries are the subject of constant update and implementation in the portal itself.

### 3. The role of the web in the journey of the physical space of the city

The exhibit-itinerary set up in Milan before the Expo, was aimed at an extended audience, from the tourist to the student and even to the passer-by, who not always know about the history and transformations of the places of the city they always go through and cross.

Designing a physical itinerary, leading the visitor to the comprehension of the present image of the city as a result of the man transformations, which happened through its development, is a rather difficult operation, because it requires information, iconographical materials and miscellaneous historic documents, often kept in archives and distant institutions.

Aforementioned heritage can very well be usable in the virtual space of a webGIS, a big database organised on a space-temporal base.

However, the necessity of achieving an efficient form of communication in the process of urban development in a physical and limited space of an exhibit-itinerary, has dictated a selection of all the materials contained in the portal. Therefore the physical itinerary was conceived as a direct experimentation essay in the physical space of the city, in part of the content of the portal, choosing the only data useful to bring out the more important processes of transformation (for instance, the progressive cancellation of the canals) from which derived the present urban layout. Furthermore the hinge of the stages offered the

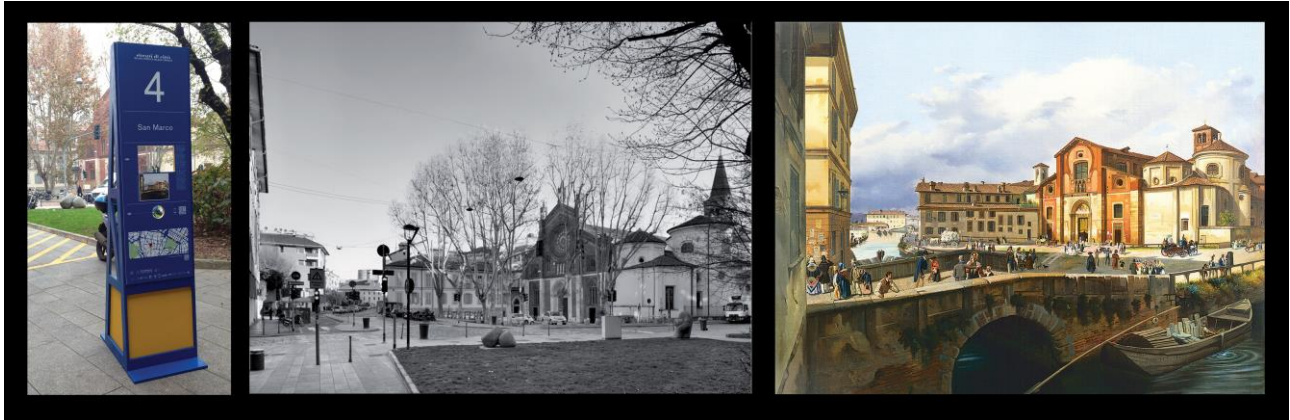


Fig. 6: From left: totem of the stage in piazza San Marco; M. Introini, current picture; L. Premazzi, Veduta della facciata della chiesa di San Marco (*Gallerie d'Italia*, 1837).

possibility to accomplish a rational path, following entirely the offered circuit, and to allow the casual fruition from the occasional passer-by.

In the historical city were pinpointed 11 especially important places in the city of Milan, which then were labeled by a totem, expository structures specifically designed by Lola Ottolini and Marco Borsotti, with a blue and yellow color to be immediately recognizable in the urban scenery.

Every totem was thought to serve a specific spot of the city as post for observation and information. The totem has two windows – one at eye level for the general user and another one, smaller and lower, for children and/or disabled people – used to frame specific points of view of the city. Between these windows, was arranged the reproduction of a historical view set up prospectively by the same point of view, thus showing, by direct comparison, the transformations intervened in time in every stage.

For instance, meaningful is the comparison between the perspective view depicted by Luigi Premazzi in 1837 of piazza San Marco with the namesake church and the same frame on the present city. The Church reflected itself on the surface of the water of the canals, which at that time flowed besides the church transporting goods and people, and which are today buried under the asphalt. The immediacy of the visual comparison brought out the entity of the transformations intervened and the ancient unsuspected beauty of a place of Milan.

Supporting the image was collocated every time a brief tagline, complete with a general map of the itinerary and with information essential for continuing the path.

Inserting just one historical view, was dictated by the inevitable dimensional limits of the expository device, was overtaken by an image gallery conveniently selected, accessible through the QR code present on every totem. Framed with a smartphone or tablet, it allows the user to connect to the portal, from which one can download the itinerary guide. The latter is suitable to give the user all the logistics information for the execution of the path; for instance: the journey to the close stages with related traveling times by foot, by bus or by bike, as well as the location of the closer subway station and bikesharing points. The guide includes the description and iconographic documents of every single place, to help the comprehension to the generic user, thank to the possibility to display online a wide





Fig. 7: On the left, example of stickers and frame of the QR code placed on it; on the right, visualisation of the historical picture of the stage on smartphone by QR code.

iconographic gallery and the representation of the place in specific historical threshold, corresponding to historical maps comparable with the present satellite image.

From some of the main stages was arranged the connection to 11 secondary stages, located by a street sticker. Every one of them consists of a wide yellow-blue circle and contains the information to guide the visitor's gaze to the visual fruition of the place and the QR code for the access to the iconographic materials situated in the portal. The complex of different informations available during the journey allows the reading of every place on different levels, making the visit costumizable according to the different type of user and encouraging the extension of the knowledges through wider and cultural connections and better structure than those of a traditional preparation.

#### 4. The role of the web in the journey of the invisible city

Some stages of the *Ritratti di città: Milano perduta Milano sperata* itinerary concern places which were subject of designed but never realised projects, in XIX century Milan, which was under Napoleon and Austria's control. These stages show, by comparison between the contemporary city and the ancient one, another aspect the city could've taken on. These are never finished projects which conveyed, through architecture, the Enlightenment values from which they were born. They were supposed to be new centres for the civil life of Milan and gather pulic and social functions and promoted the culture and trade of Milan, and contribute to make Milan a modern European capital, equals to London or Paris. These projects as a whole rought out a different idea of city, which can be expressed by carthographic and iconographic materials arranged and made available online.



Fig. 8: From left: Totem in piazza della Scala; current picture from the same point of view; L. Canonica, perspective view of the Ateneo (Archivio del Moderno, Mendrisio 1818-1819).

The possibility to display historical maps together to plans, fronts and views, then linked to the maps of the physical itinerary, allows the visitor to detect a different layout of the urban space, which the compositional principles ended up affecting the next realisation.

The visitor in *Piazza della Scala*, for instance, finds out, connecting to the portal, that the block next to the *Teatro alla Scala*, would have housed the *Ateneo e Bazar*, by Luigi Canonica, that would have been a cultural and commercial centre in the heart of the city.

Therefore the user of the portal learns the aspect of a different Milan, hoped in a moment of great innovative zeal, intertwined to the image of the present city.

So, many are the secret aspects of Milan and they can be explored in the virtual time-space. The traces of Milan's past are likewise ignored from the greatest number. They are parts of the urban fabric, invisible or not clearly visible, linked to past events, the city still holds the memory of, and they can be revealed by properly arranged itinerary.

Furthermore these traces reveal not only what could not be realised, but also what was demolished to make room for new constructions, or what was hidden under contemporary buildings. These are proof of the past which are not just "gone by". Their existence and form, even if invisible, define shapes and aspects of the present constructions, which could, if not understood, seem the result of chance or confusion.

Such a confusion, which visual reconstruction of what was lost can allow to understand, so that the past will not remain prerogative of the experts, but, instead, will become a public heritage.

The digital reconstruction of evidences that is allowed today by the new three-dimensional modelling softwares, can be spread, together with the traditional sources of documents, through virtual guided paths precisely made along the principles declared by the Seville Charter, that can be applied to archeology and to all history as well.

Designing virtual exhibitional itineraries for cities like Milan, means making visible, beyond the common image of economic and greatly modern centre, the ancient *Mediolanum*, indissolubly linked to the Paleo-Christian Milan, and the *forma urbis* which is under the layout of the contemporary city, that can now be barely seen between and under house walls, and concealed among buildings of the 1800s.

Making available these evidences nowadays means to give them value and promote them, give them relevance as single elements or part of a whole, which in its discovery becomes the reason of the contemporary city.

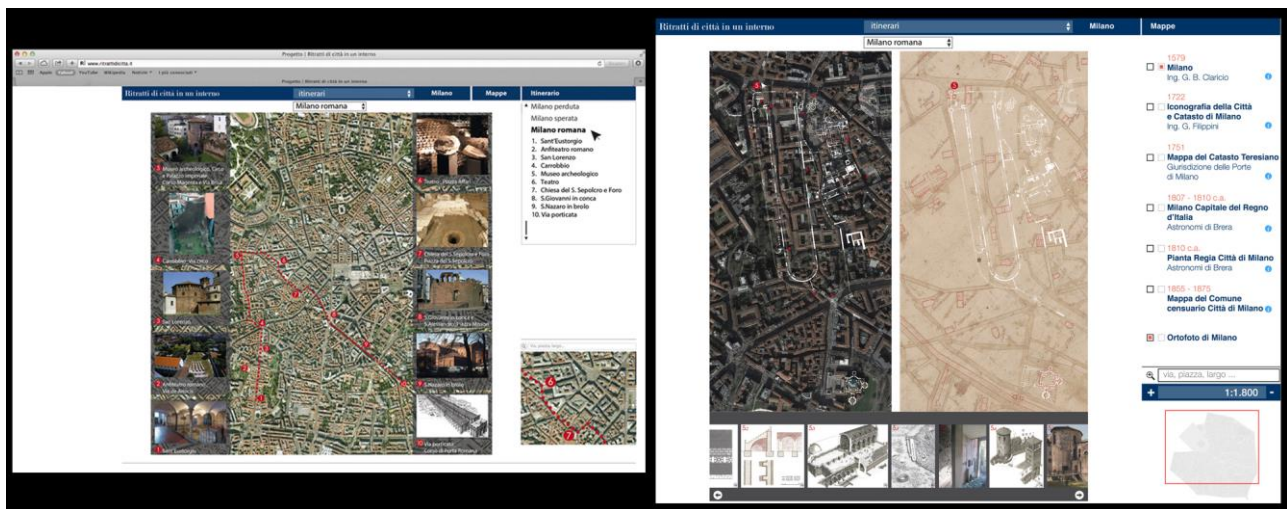


Fig. 9: On the left, virtual itinerary of the *Passeggiata Archeologica* with from the portal. [www.ritrattidicitta.it](http://www.ritrattidicitta.it) (in progress). On the right, integrated visualisation between satellite map (Google Maps) and Clarici's Map (1579-80, St. Luca's academy) with overlapping of the Roman ruin of the Circo and the imperial palace.

Thank to the spread of the internet and the digital visualisation, the project of the *Passeggiata Archeologica* was born (integrating the portal, in collaboration with the Museo Archeologico and with the consultation of L. Ferro), through 14 stages which touch inaccessible or not well-known buildings, like, for instance, the Circo or the *quartiere imperiale*.

The *Passeggiata* starts from the museum and considers two different turistic and cultural paths. They unite to the physical and tangible experience of the city above ground the possibility of a virtual visit through the online visualisation of the iconographical materials, historic documents, archeological finds, photos of layers under the city and virtual reconstructions. This integrated fruition allows even to the common user to understand the processes of transformation.

Visiting doesn't mean anymore to just physically walk through the city streets, but also becomes a dynamic and personal discovery, a sort of digital "treasure hunt", looking for the past. The visitor guided in this way, can glimpse at the roman brick walls into the walls of the houses in via Circo and imagine the ancient via Porticata along corso di Porta Romana which ended in the *Decumanus Maximus*, thanks to the three-dimensional reconstruction.

## Conclusions

The realisation of the physical and virtual itineraries became the occasion to offer a wider experience of the urban reality on a new platform which is able to integrate methods of traditional and digital representation. This new experience finds both its own roots and the sense of its own development in its historical dimension, combining space and time, which have always shake the form and aspect of the city.

M. POMPEIANA IAROSI, SARA CONTE, MATILDE ROSSINI

## References

- BALESTRERI, I.; MERIGGI, M. (a cura di) (2012). *L'architettura del Sacro Monte. Storia e progetto*. Milano: Libraccio editore.
- BRILLI, R. (2006). *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione cultural*. Bologna: il Mulino.
- DE SETA, C. (2001). *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa Napoli.
- FALZONE, P. (1982). *La trasformazione nell'immagine della città ritual*. In *La città rituale. La città e lo Stato di Milano nell'età dei Borromeo*, a cura di BURATTI, A. et al. Milano: Franco Angeli.
- FERRO, L. (2012). *Progetto archeologico e Progetto architettonico*. In CAPORUSSO, D.; DONATI, M.T. e MASSEROLI, S.; TIBILETTI, T., *Immagini di Mediolanum. Archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.* Milano: Museo Civico Archeologico – Edizioni ET.
- GOZZOLI, M.L.; ROSCI, M. (1975). *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo, paesaggi e vedute*. Milano: Görlich editore.
- IAROSI, M.P. (2014). *Ritratti di città in un interno*. Bologna: BUP-Bononia University Press.
- NUTI, L. (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*. Venezia: Marsilio.
- NUTI, L. (2008). *Cartografia senza carte*. Milano: Jaca Book.

## Websites

- [www.ritrattidicitta.it/milano](http://www.ritrattidicitta.it/milano) (consulted on 25/5/2016)
- <http://www.arqueologiavirtual.com/carta> (consulted on 25/5/2016)

## Notes

- <sup>1</sup> Although this paper is the result of the collaboration of the three authors, we can distinguish the following contribution: paragraph 1-2 by M.P. Iarosi; paragraph 3 by S. Conte; paragraph 4 by M. Rossini. The remaining parts are drafted in common.



**«Cos'è rimasto?»: la rovina come espressione del paesaggio calabrese. Film e documentari dagli anni cinquanta a oggi**

*«What is left?»: the ruin as expression of the Calabrian landscape. Films and documentaries from the 50's to today*

**NINO SULFARO**

Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*The ruins have a close relationship with cinema, as they can be considered as a symbol of the precariousness of human life. In many films they are not only a stage set, but become a hybrid place where the constructive power of the culture and the destructive pushes of the nature are represented at the same time. The present proposal analyzes how this Simmel's idea of ruins is relevant in the film narrative of Calabria and how it can be a help for conservative strategies of cultural heritage. From the early documentaries by Vittorio De Seta about the rural world, through the educational works by Folco Quilici, up to more recent movies such as "Corpo Celeste" by Alice Rohrwacher and "Anime nere" by Francesco Munzi, the ruin plays always the role of „narrator“ of the transient condition of the Calabrian reality. Ancestral rituals, decline and complaint are mixed in a paradoxical condition of „immutable transformation“. The question “what is left?” launched by De Seta in his documentary “In Calabria”, in 1993, can be extended to the modernization that tried to replace violently the past, but it ended up with leaving only other ruins.*

### **Parole chiave**

Rovine, cinema, Calabria, documentari, paesaggio

Ruins, movies, Calabria, documentaries, landscape

### **Introduzione**

Negli anni cinquanta del Novecento, nel suo *Viaggio in Italia*, Guido Piovene descriveva così la Calabria: «Si direbbe che qui siano franati insieme i detriti di diversi mondi; che una divinità arbitraria, dopo aver creato i continenti e le stagioni, si sia divertita a romperli per mescolarne i lucenti frantumi» [Piovene 1993, 507]. Da sempre, infatti, la particolare complessità della conformazione orografica e idrogeologica della Calabria ha impresso i propri caratteri sia all'ambiente naturale sia a quello costruito. Eventi come alluvioni e terremoti, frequenti e spesso catastrofici, hanno connotato fortemente l'immagine della regione nei secoli: si pensi, per esempio, all'iconografia della Calabria dopo il sisma del 1783, dov'è molto forte la suggestione del paesaggio in rovina [Barucci 1993, p.93].

Tuttavia, proprio dagli anni in cui Piovene scrive, il paesaggio calabrese diviene più complesso, poiché alle „vestigia“ della Magna Grecia e alle rovine delle antiche architetture distrutte dai terremoti e dalle alluvioni, si aggiungono le rovine di quei luoghi – spesso interi abitati – abbandonati dalle popolazioni costrette a emigrare, e quelle causate dalla mano dell'uomo, che violenta il territorio con insensate urbanizzazioni delle coste e immense e illusorie aree industriali. In Calabria, come ha osservato Marcello Fabbri, «fra *enclaves* di natura ancora quasi primigenia e impenetrabile, uno dei dati costitutivi è

NINO SULFARO

proprio la rovina, da quelle magno-greche, fra le più antiche della storia europea, alle rovine “geomorfologiche” del secolare degrado ambientale, fino alla rovina degli effetti marginali di una civiltà. Quella del XX secolo, che qui ha tentato di trasformare il territorio secondo la devastante spontaneità dei processi subalterni della civiltà dei consumi» [Fabbri 1993, 9].

Porre lo sguardo sul paesaggio calabrese, di conseguenza, significa scorgere tracce diverse, che si mischiano e si confondono, perché diverse sono le epoche e le cause che le hanno prodotte; tutte, però, concorrono a fare del paesaggio calabrese un’unica, immensa rovina [Pratali Maffei 1993, 117-123; Teti 2004, 6].

Questo saggio propone un particolare sguardo sul paesaggio calabrese, attraverso il tema della rovina, mediato a sua volta dal filtro del linguaggio cinematografico. Attraverso la riflessione su alcuni film e documentari, il contributo tenta di scavare nelle profondità delle connessioni tra rovine, paesaggio e realtà sociale e, eventualmente, comprendere come il racconto cinematografico possa essere di aiuto nelle strategie di conservazione del patrimonio culturale della regione.

### **1. Paesaggi dell’anima: il “fascino disperato” della rovina**

Le rovine sono presenti nel dibattito intellettuale e nell’immaginario occidentale da molti secoli. Elementi pervasivi nella pittura e scrittura barocca, esaltate come congiunzione tra storia e natura dall’estetica settecentesca, esse vengono trasformate dai romantici in ambigui e inquietanti testimoni della velocità del tempo; usate da Nietzsche per criticare lo spirito erudito ottocentesco; da Walter Benjamin in poi, le rovine sono divenute soprattutto l’emblema delle violenze che hanno percorso il Novecento per poi prolungarsi dentro il nuovo millennio. Il tema, quindi, nelle sue varie declinazioni, e attraverso le sue tante definizioni – macerie, rudere, frammento, scarto – ha attraversato diversi ambiti per entrare a far parte dell’immaginario e dell’esperienza quotidiana di milioni di persone, divenendo anche oggetto di riflessioni sulla società presente [Borrelli, Di Cori 2010, 6-8]. Le rovine degli edifici, allora, sono state accostate freudianamente alle “rovine dell’anima”, poiché efficace metafora della caducità esistenza umana [Oteri 2009, 15].

Nell’accezione formulata da Georg Simmel nel suo celebre saggio del 1911, la rovina è rilevata nella sua configurazione di compromesso, e nella sua funzione – per così dire – epifanica: al contempo annuncio e rivelazione di come la natura, prima o poi, rivendichi i suoi diritti, e addirittura si vendichi per la violenza che la cultura le ha arrecato.

Il cinema, nel corso del tempo, ha elaborato diversi approcci al tema, per lo più optando, come ricorda il critico Gianni Canova, per strategie di «sfruttamento narratologico» delle rovine che il paesaggio italiano offriva con notevole abbondanza.

Solo marginalmente l’approccio è stato, «epifanico e gnoseologico», cioè modellato su una visione della rovina nel senso indicato da Simmel e che offrisse, quindi, la possibilità di una diversa modalità di conoscenza di sé e della propria esperienza nel mondo. In questa prospettiva, tra i pochi esempi, è opportuno citare *Viaggio in Italia*, film di Roberto Rossellini del 1954, che riesce a «farci incontrare l’altro che si annida nell’antico, a rivelarlo e farlo entrare in relazione con noi» [Canova 2013, 55-60].

Più recentemente, il cinema ha usato la rovina come manifestazione del virtuale o dell’inattuale; ne è esempio *In the mood for love*, film girato dal regista Kong Kar-wai nel 2000, nel quale, aleggia un tempo che è «coscienza della mancanza, espressione dell’assenza» [Augé 2004, 97] e che proviene dal paesaggio in rovina. La contemplazione

del disfacimento dell'architettura offre allo spettatore la possibilità di fare non un viaggio nella storia, ma un'esperienza nel tempo „puro“. Come scrive Marc Augé: «Un'altra storia era possibile; essa semplicemente non c'è stata e non è più possibile» [Augé 2004, 46].

Le due prospettive delineate si sposano perfettamente con ciò che il paesaggio calabrese riesce a suscitare: la rovina è un „narratore“ essenziale «dell'incompiutezza, delle indefinitezze, della precarietà, della mentalità della regione» [Teti 2004, 6].

Questa straordinaria capacità narrativa della Calabria, tuttavia, è stata trascurata anche dal cinema e dai mass-media che, invece, hanno rappresentato generalmente un'immagine della regione attraverso la retorica di «fumosi splendori perduti, dei paesaggi-cartolina, delle sagre gastronomiche e delle presunte tradizioni di paese» [Bevilacqua 2015].

È lo sguardo di Vittorio De Seta, per primo, a filtrare attraverso l'obiettivo di una macchina da presa il paesaggio in via di disfacimento, creando un'intima connessione tra rovine e esistenza umana. Nel 1959, insieme a una piccola troupe, De Seta si reca ad Alessandria del Carretto, uno dei più sperduti e peggio collegati paesi delle aree montane calabresi, per girare *I dimenticati*, e documentare lo stato totale d'isolamento, fisico e mentale, degli abitanti, denunciando i rischi del lento dissolversi della cultura contadina. Tuttavia è solo nel 1993, in un nuovo lavoro, che il regista palermitano fissa lo sguardo della sua macchina da presa sul paesaggio in rovina. Nel film-documentario *In Calabria*, infatti, accanto alla persistenza delle attività lavorative ancestrali, De Seta documenta le conseguenze dell'incontrollata espansione urbana e dello sviluppo del capitalismo industriale. Così esordisce il regista: «Può sembrare incredibile, ma in Calabria ci sono persone che vivono ancora come all'origine dei tempi»; ma ecco che le scene successive ci proiettano nella dimensione delle contraddizioni attuali: impianti industriali dismessi e palazzoni anonimi di periferia, simboli di una modernizzazione apparente e che lascia dietro di sé solo squallore e rovine. Il problema, osserva De Seta, nella contrapposizione forzata tra vecchio e nuovo, l'incapacità di conciliare la modernizzazione con ciò che c'era da salvare della cultura contadina e l'aver considerato la sua morte come una condizione imprescindibile per il progresso. All'antico modo di vita sono subentrate le illusioni del progresso, i cui risvolti sono stati il deturpamento del paesaggio, la disoccupazione e l'emigrazione cronica. «Cos'è rimasto?»: è questo l'inquietante interrogativo che pone De Seta verso la fine del suo documentario. Dalle immagini che scorrono, la risposta è chiara: «Una regione con tanti fantasmi di fabbriche, tanta gente emigrata, tanti paesi spopolati; e altri sommersi dalle nuove costruzioni, frammisti a villaggi turistici, a capannoni, a snodi ferroviari. Tutto alla rinfusa, senza un disegno, come in un gioco insensato». Immagini di scheletri di vecchie fabbriche, intanto, continuano a susseguirsi silenziose, quasi come vestigia di un passato ben più lontano, come resti di antichi templi della Magna Grecia.

È proprio con le rovine della Magna Grecia che si apre il racconto di Folco Quilici e Giuseppe Berto sulla Calabria e la Basilicata, concepito nel 1967 nell'ambito di una serie di documentari commissionati dall'Ufficio Pubbliche Relazioni della Esso Italiana, dal titolo "L'Italia vista del Cielo". Una ripresa dall'elicottero inquadra la colonna superstite del tempio di Hera Lacinia, a Capo Colonna: poco, rispetto a altre regioni meridionali, è rimasto in piedi di quell'epoca in Calabria; molti di più, invece, sono i terreni abbandonati, i fiumi senza argini, i resti di edifici rurali e le infinite sequenze di paesi "fantasma" sui quali la macchina da presa indugia. Puntuali, come nel documentario di De Seta, anche qui arrivano le riprese delle aree industriali e delle zone altamente urbanizzate, che, con i loro violenti segni delle trasformazioni, accentuano il contrasto con l'immobilismo delle aree

NINO SULFARO

abbandonate. «Il nostro sud è da troppo tempo una terra da rapina – dice la voce narrante – cui si è tolto senza nulla aver dato»; buona parte della popolazione è stata costretta a emigrare: è stato rubato l'uomo. «Quando la rapina giunse dal mare, essa ebbe un nome: la pirateria saracena». Ed ecco che si susseguono le immagini dei resti della fortezza di Le Castella, che difendeva il territorio da quel pericolo: «Oggi le mura merlate cadono, e stanno cadendo le case abbandonate, conquistando alla rovina un fascino disperato».

## 2. Autodistruzione e marginalità nel paesaggio calabrese

Dieci anni più tardi, nel 1977, lo stesso Berto scriveva:

Temo che salvare quanto rimane del paesaggio e dell'antica civiltà calabrese sia impresa disperata. [...] Il guaio più grosso è che il calabrese è mosso da un irrefrenabile stimolo di autodistruzione che, per quanto riguarda l'ecologia, ha le sue radici in un senso di inferiorità collettiva. I calabresi sono i primi a non credere alla bellezza e all'altezza della loro civiltà, che è una civiltà contadina. Per essi la civiltà contadina è simbolo di miseria, di scarso cibo e di molte malattie, di disprezzo, vero o supposto, da parte di altre popolazioni economicamente e tecnicamente più progredite. È comprensibile quindi che essi vogliano cancellare le vestigia di tale civiltà – e anche un paesaggio vergine appartiene alla civiltà contadina – e contro questo oscuro bisogno di lotta è più difficile perché va condotta nel profondo [Berto 2003, 225-226].

L'impulso autodistruttivo della Calabria può essere considerato uno dei temi affrontati da Francesco Munzi in *Anime nere*, nel 2014, film liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Gioacchino Criaco e che getta uno sguardo sull'inesorabile auto annientamento come risultato della faida tra famiglie „ndranghetiste. Già Corrado Stajano, nel 1979, scrivendo "Africo" raccontò la storia tragica di una comunità di contadini e di pastori nel cuore dell'Aspromonte, che negli anni Cinquanta del Novecento fu sradicata dalla propria terra da un'alluvione e costretta a migrare in una nuova Africo, sorta dal nulla in riva al mare. Un popolo "diverso", poi diventato noto per storie di clan e di 'ndrangheta: da Stajano a Munzi, si torna a raccontare una realtà complessa, contraddittoria, difficile. In *Anime nere* si avverte in tutta la sua forza il senso della rovina, materiale e morale. Inquietanti scenari di antiche rovine – quelle di Africo Vecchio – si alternano alle rovine moderne e ai luoghi violentati dall'uomo – nel paese "nuovo" – in un precario equilibrio tra passato e presente, entrambi in via di disfacimento: come osservato dallo stesso regista, «Africo è un binocolo rovesciato, da Africo si può vedere meglio l'Italia» [Criaco 2014; Fofi, Franco 2015; Criaco 2014].

Nel 1960 Pier Paolo Pasolini, in una nota – e per certi versi, ingenerosa – descrizione, rilevava la condizione di „marginalità" della Calabria:

Tra tutte le regioni italiane, la Calabria è forse la più povera; povera di ogni cosa: anche, in fondo, di bellezze naturali. Per duemila anni è stata sottogovernata ancora peggio che la Sicilia o il Napoletano, o le Puglie che, in molti periodi storici sono state delle vere piccole nazioni, dei centri di civiltà, in cui i dominatori risiedevano, almeno, e avevano rapporti diretti con la popolazione: gli Arabi in Sicilia, i Normanni in Puglia, etc. La Calabria è stata sempre periferica, e quindi, oltre che bestialmente sfruttata, anche abbandonata. Da questa storia millenaria non può che risultare una popolazione molto complessa, o per dir meglio, con linguaggio tecnico, „complessata". Un millenario complesso di inferiorità, una millenaria angoscia pesa nelle anime dei calabresi, ossessionate dalla necessità, dall'abbandono, dalla miseria [Pasolini 1960, 91].



Questo millenario complesso è raccontato nel 2011 nel film di Alice Rohrwacher *Corpo Celeste*, girato tra Reggio Calabria e l'antico borgo abbandonato di Roghudi. Un film nel quale la marginalità – e non l'emarginazione – è la principale protagonista: Marta, la tredicenne protagonista, "emigrante di ritorno" dalla Svizzera insieme alla madre, è catapultata in un universo per lei incomprensibile. In una delle scene del film, la ragazzina cammina ai bordi di una strada lasciandosi alle spalle i blocchi di cemento anonimi della città, gli edifici incompiuti – il cosiddetto "non finito calabrese" – il grigiore delle impalcature e l'asfalto pieno di rifiuti; a un certo punto la ritroviamo in una "fiumara", luogo in cui sono gettati detriti, rifiuti e animali morti, ma dove i bambini continuano a giocare. È una terra di nessuno, dove la natura si manifesta nella sua forza e nella sua contraddizione. Tuttavia, più che della forza bizzarra e ingovernabile della natura evocata da Guido Piovene, il paesaggio nel film presenta le caratteristiche di un immenso luogo *délaissé*, per citare un termine usato da Gilles Clément [Clément 2005, 83]: abbandono, residui, scarti, distruzione, disfacimento, frantumi, macerie, sembrano esserne gli elementi costitutivi. E nel finale, la regista sembra quasi avvertire di come non vi siano soluzioni, nemmeno nella religione, ormai contaminata dal conformismo e dall'opportunismo. Marta si reca insieme al parroco a Roghudi, paese fantasma poco distante dalla città, testimone ormai svigorito di un passato diverso; il crocefisso che i due recuperano tra le macerie dell'antica chiesa – e che il prete ha intenzione di collocare nella nuova parrocchia – non arriva a destinazione, precipitando in mare sulla via del ritorno.

## Conclusioni

Lo sguardo cinematografico sulla Calabria narra, inesorabilmente, di una terra «senza peccato e senza redenzione», così come Carlo Levi giudicava la Basilicata in *Cristo si è fermato a Eboli*. Nessun futuro, quindi? Tutto è destinato a dissolversi in un eterno ciclo di „trasformazione immutabile“, nel quale tutto cambia senza che niente si rinnovi realmente in senso positivo?

Corrado Alvaro, nel 1930, nel suo libro *Gente di Aspromonte* scrisse «è una civiltà che scompare, e su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie» [Alvaro 2014, 9]. Tuttavia, l'attenzione verso il paesaggio e la rovina non deve porsi soltanto per interpretarne le potenzialità evocatrici ed eventualmente intervenire per la loro conservazione, ma per valutarne il ruolo che possono avere in una sfera d'intervento più vasta, «per le regole di comportamento antropico che possono dettare» [Menozzi 1993, 29]. In questa prospettiva, Vittorio De Seta sosteneva che ciò potrà avvenire «soltanto se i Calabresi riusciranno ad acquistare la loro identità, la loro cultura autentica, diventando i protagonisti del proprio riscatto».

Tuttavia, va rilevato come nei lavori descritti, vi è sempre la presenza di uno sguardo "straniero", anche fra gli stessi personaggi dei film, quasi a sostenere che per guardare la Calabria vi voglia sempre un occhio esterno, non coinvolto: i calabresi non possono capire quel paesaggio, perché essi stessi ne fanno parte. D'altra parte, molti degli sguardi che in passato hanno raccontato questo territorio erano "stranieri": dai viaggiatori del Gran Tour, a Umberto Zanotti Bianco ai già citati Guido Piovene, Giuseppe Berto, Corrado Stajano e Vittorio De Seta.

Proprio De Seta nel 2008, pochi anni prima di morire, girò un cortometraggio dal titolo *Articolo 23*, nell'ambito del film collettivo *All human rights for all*, promosso dall'Onu in occasione del sessantesimo anniversario della Dichiarazione universale dei diritti

NINO SULFARO

dell'Uomo. Nella pellicola, il regista immagina il borgo abbandonato di Pentedattilo riportato alla vita grazie al lavoro contadino dei migranti provenienti dal nord-Africa, anticipando di un decennio l'esperienza di accoglienza diffusa avviata nel progetto Sprar (Sistema di Protezione dei Richiedenti Asilo e dei Rifugiati) all'interno del centro storico spopolato di Riace. Chissà se un cambiamento positivo non possa partire proprio da questi nuovi sguardi provenienti da lontano.

### Bibliografia

- ALVARO, C. (2014). *Gente di Aspromonte*. Milano: Mondadori.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BARUCCI, C. (1993). *Pittoresco e rovine nel "Viaggio in Italia" tra Sette e Ottocento*. In MENOZZI, MANIACI 1993, pp. 83-97.
- BEVILACQUA, F. (2015). *Lettere meridiane. Cento libri per conoscere la Calabria*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- BERTO, G. (2003). *Il mare dove nascono i miti*. Vibo Valentia: Monteleone.
- BORRELLI, D., DI CORI, P. (a cura di) (2010). *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*. Milano: Lampi di stampa.
- CANOVA, G. (2013). *I ruderi e le rovine: l'archeologia nel cinema italiano*. In *Post-classici*, a cura TRIONE, V. Milano: Mondadori Electa, pp. 54-61.
- CLÉMENT, G. (2005). *Manifesto del Terzo Paesaggio*. Macerata: Quodlibet.
- CRIACO, G. (2014). *Anime nere*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- FABBRI, M. (1993). *Il filo di Arianna*. In MENOZZI, MANIACI 1993, pp. 9-14.
- FOFI, G.; FRANCO, L. (a cura di) (2015). *Anime nere dal libro al film*. Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.
- MENOZZI, L.; MANIACI A. (a cura di), (1993). *Le rovine nell'immagine del territorio calabrese*. Roma: Gangemi.
- MENOZZI, L. (1993). *L'apparente fermarsi della storia*. In MENOZZI, MANIACI 1993, pp. 15-38.
- OTERI, A.M. (2009). *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*. Roma: Argos.
- PASOLINI, P.P. (1977). *Le belle bandiere, dialoghi 1960-1965*. Roma: Editori Riuniti.
- PIOVENE, G. (1993). *Viaggio in Italia (1953-1956)*. Milano: Baldini e Castoldi.
- PRATALI MAFFEI, S. (1993). *Rovine vive e degrado moderno*. In MENOZZI, MANIACI 1993, pp. 117-123.
- TETI, V. (2004). *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli.

*Appendice*  
*Appendix*





## *La trasformazione del Grand Hotel Vesuvio nell'immagine di via Partenope* *The transformation of the Grand Hotel Vesuvio in the Via Partenope skyline*

**CAROLINA DE FALCO**

Seconda Università degli Studi di Napoli

### **Abstract**

*The Grand Hotel Vesuvio has been built only a few years after the oldest Royal Hotel on Naples seafront, the place destined to become an icon of the tourism. Its history is linked to the ongoing transformation of the facade, both the nineteenth century that one made following the collapse after World War II, affecting the overall image of Via Partenope. In addition to the discovery of the presence of Gio Ponti in the interior decoration, a reflection on the iconography recovered updates the involvement of the designer Michele Platania.*

### **Parole chiave:**

Storia della città, Novecento, turismo, alberghi, Grand Hotel Vesuvio

History of the City, Twentieth Century, tourism, hotels, Grand Hotel Vesuvio

### **Introduzione**

«Fra le più importanti realizzazioni della ricostruzione alberghiera napoletana deve essere annoverato il rifacimento *ex novo* dell'Albergo Vesuvio; rifacimento di particolare importanza sia per l'entità dei lavori compiuti, sia per il peso che questo albergo ha nel complesso dell'attrezzatura ricettiva napoletana»: è la segnalazione entusiasta, nel 1951, della rivista mensile del Touring Club *Turismo e alberghi* dedicata allo "studio e propaganda dei problemi turistici e alberghieri" [Fietta 1951, 583]. L'iconografia rinvenuta induce riflessioni sulla facciata ottocentesca, aggiornata da Michele Platania. Il rifacimento, dovuto allo stesso autore a seguito del crollo causato dai bombardamenti del 1943, investe non solo gli interni, firmati da Gio Ponti, ma incide sull'immagine complessiva di quel tratto rettilineo del lungomare, via Partenope, vero e proprio 'biglietto da visita' della città a livello internazionale, riconoscibile in tutte le vedute, divenuta area pedonale nel 2012 e tuttora oggetto di interventi e proposte di riqualificazione urbana.

### **1. La facciata ottocentesca nelle fonti iconografiche**

La vocazione turistica di via Partenope, la cui trasformazione dell'immagine coincide con la costante ambizione di miglioramento di alcuni dei più noti alberghi della città, viene compresa fin da subito, tanto che il progetto del tracciato del lungomare, ottenuto, com'è noto, a partire dal 1870, a seguito di una colmata su appalto di Ermanno e Oscar du Mesnil, per sottrarre migliaia di metri quadrati al mare al fine di ottenere suolo di pubblica utilità, viene modificato più volte per migliorare e rendere più piacevole il percorso rispetto al panorama [Alisio 1989, 55-60]. Fino ad allora, affacciata direttamente sul mare era via Chiatamone, la strada delle cosiddette grotte Platamoniche, «che di estate servivano di delizie ai Napolitani che v'andavano a bagnarsi e a ricrearsi», dove nel Settecento viene aperto l'albergo delle Crocelle [Celano 1870, 510]. Quasi di fronte, più isolato e sporgente

CAROLINA DE FALCO



Fig. 1: Da sinistra: l'hotel Hassler, arretrato, e gli alberghi Royal des Etrangers, Continental e Vesuvio (Collezione privata GHV).

sul mare, vi era il casino del principe di Francavilla, in seguito delizia della corte borbonica, finché nel 1864 viene soprelevato di un piano e trasformato in albergo, il Washington, in seguito Hassler dal nome del nuovo proprietario, già dirigente di analoghi esercizi con sede in via Santa Teresa a Chiaia, nonché a Trinità dei Monti a Roma [Buccaro 2001, 5]. L'iniziale fortuna, tuttavia, viene ben presto offuscata dalla concorrenza degli alberghi sorti intanto sul nuovo lungomare: proprio qui, infatti, lo stesso Oscar du Mesnil ha l'intuizione di intraprendere, nel 1882, la costruzione del Grand Hôtel du Vésuve dando il via a una serie di ulteriori iniziative.

Va sottolineato che fino a quando il viaggio, per motivi di scoperta, di salute o di piacere, resta appannaggio di pochi il concetto di albergo come organismo ricettivo speciale con caratteristiche proprie e diverse dalla normale casa di abitazione non si forma e l'accoglienza viene offerta all'interno di antichi palazzi padronali o in case private o locande, ove i servizi e gli impianti non sono adeguati né studiati per la specifica funzione, ma nascono dal riadattamento per la nuova destinazione d'uso di celebri ville o antichi conventi, specialmente fuori città, come, per citare i più noti, il Villa d'Este a Cernobbio o il Cappuccini ad Amalfi. Di particolare interesse sono pertanto gli edifici nati *ex novo* per la specifica destinazione d'uso già alla fine dell'Ottocento, se si pensa a quanto la nuova tipologia troverà diffusione successivamente. La costruzione del Vesuvio sul lungomare è infatti di poco successiva solo a quella dell'eclettico hotel Royal des Etrangers – che mescola al neorinascimento archi catalani e volute barocche – come risulta evidente dallo scatto di Giorgio Sommer, databile al periodo precedente agli anni '80 dell'Ottocento [Del Pesco, Galasso, Picone 1981, 344]. In una fotografia successiva compare infatti sullo sfondo anche l'edificio del Vesuvio oramai realizzato, con alla sua sinistra il corpo basso con l'ingresso dei bagni al Chiatamone, caratterizzato da lesene di ordine ionico [Alisio 1989, 102].



Fig. 2: Giovanni Battista (Avellino, 1858-1925). *Hôtel du Vesuve* (Collezione privata GHV).

La composizione della quinta di via Partenope alla fine del XIX secolo è testimoniata dall'inedita veduta del grande pannello fotografico, attualmente esposto nella hall dell'albergo, nel quale compare sulla sinistra, in posizione arretrata, l'hotel Hassler, al centro il Royal des Etrangers e di fronte al Castel dell'Ovo l'hotel Vesuvio, accanto al quale nel frattempo l'edificio dei bagni è stato accresciuto di quattro livelli, trasformato nel 1911 nell'hotel Continental<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda l'hotel Vesuvio, il radicamento al luogo è reso evidente fin dalla scelta del nome dal momento che la vista sul vulcano, allora attivo, come vedremo, è considerato motivo di attrattiva turistica. Legato al nome Vesuvio, precedentemente alle grandi opere delle colmate, in questa zona, si ricorda inoltre anche il Jardin Vésuve Restaurant [Quattromani 1845, 241]. La scelta della lingua francese segue naturalmente la moda imperante, espressa pure dal vicino, oggi scomparso, Hotel de Rome o dall'Hotel de Londres, tanto che la guida Baedeker segnala perfino la possibilità data agli ospiti del du Vésuve di poter scegliere dal menù anche piatti di tale nazione. Certo, il destino dell'albergo, considerato di lusso in quanto dotato, tra i primi, di energia elettrica e di ascensore, nonché di riscaldamento, oltre al bagno in ogni camera, è stato da subito quello dell'internazionalità: dalla regina Victoria di Svezia a Guy de Maupassant fino agli ospiti del G7, nel 1994, anno in cui viene conferito all'albergo il prestigioso riconoscimento del Golden Gate [Franco, Sonnentag 1996, 7, 31-32]. D'altro canto, la rivista dedicata alla propaganda alberghiera sottolinea, nel 1951, che «da oltre tre quarti di secolo, nel turismo internazionale il Vesuvio albergo era conosciuto quanto il Vesuvio vulcano [...] collocato nel cuore della zona panoramica napoletana, a Santa Lucia, proprio di fronte a Castel dell'Ovo, in uno scenario di bellezza incomparabile dominato dall'incantevole collina di Posillipo» [Fietta 1951, 583].



CAROLINA DE FALCO



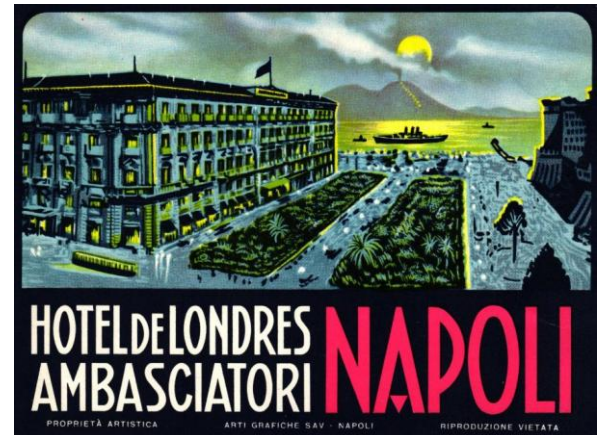
Fig. 3: Locandina turistica Grand Hôtel du Vesuve O.&G. Fiorentino Propr. Naples (Collezione privata GHV).

L'originaria facciata ottocentesca dell'albergo è raffigurata nell'inedito dipinto del pittore avellinese Giovanni Battista, cui il MdAO (Museo d'Arte di Avellino) ha da poco dedicato un convegno per riscoprirne l'opera, affermata a livello internazionale, il quale abitava in una traversa fra via Chiatamone e via Partenope, ove ha vissuto fino alla morte<sup>2</sup>. L'albergo domina la scena del dipinto, caratterizzato dalla facciata neorinascimentale, di colore giallo e con balconi dalla balaustra a fuso. Alto quattro piani sopra il doppio livello dell'ingresso, evidenzia la forma a L della pianta. In basso, in primo piano sulla spiaggia, si notano le strutture con cabine, dove, negli anni Venti sorgeranno i due circoli, Italia e Savoia. Di lì a breve, anche alla destra del Vesuvio viene costruito un palazzo per civili abitazioni che nel 1906, affidato a Giovan Battista Comencini, già autore anche del hotel de Londres, realizzato tra il 1895 e il 1899, viene trasformato nell'hotel Santa Lucia. L'architetto di Udine, giunto a Napoli per conto della Società Veneta per le imprese e costruzioni pubbliche con l'incarico di trasformare l'attuale piazza Municipio, pur assicurando un'impronta liberty negli interni, imposta entrambe le facciate degli alberghi secondo quel diffuso linguaggio neorinascimentale, che già caratterizzava anche l'hotel Vesuvio.

## 2. La nuova gestione e il desiderio di rinnovamento

A partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, l'albergo viene preso in gestione dalla famiglia Fiorentino, già proprietaria di altri prestigiosi esercizi e fondatori della Società Napoletana Alberghi, i quali, alla morte della vedova du Mesnil, nel 1924, lo rilevano divenendone i proprietari [Franco, Sonnentag, 1996, 60]. A tale data è quindi possibile far risalire la stampa della locandina turistica dell'epoca, che reca infatti sui bordi la dicitura: Grand Hôtel





Figg. 4-5: Locandine turistiche degli hotel Santa Lucia e de Londres.

du Vésuve O.&G. Fiorentino Propr. Naples. Va innanzitutto osservato il cambiamento di denominazione, fin da allora, dell'albergo in Grand Hotel, considerato il celebre discorso di Mussolini del 1931 e il riconoscimento della zona di particolare interesse turistico nel piano del 1937, che favorisce le opere occorrenti per la costruzione di nuovi alberghi o l'ampliamento di quelli esistenti [Provvedimenti 1938].

Il disegno della locandina sembra "congelare" il tempo ai primi anni del nuovo secolo, quando il Santa Lucia non era ancora presente lì accanto, com'è riscontrabile anche dall'abbigliamento dei passanti e dai mezzi di locomozione raffigurati, nonché dall'ingresso liberty dell'albergo, con la pensilina in ferro e vetro. La ragione potrebbe essere dovuta al tipo di rappresentazione prodotto per le locandine e legata, più che alla raffigurazione della realtà, a quella "simbolica" e utile all'immaginario turistico [De Falco 2012]. La migliore pubblicità per le strutture alberghiere napoletane in quegli anni era fornita dalla possibilità di assicurare "un posto in prima fila" per ammirare lo spettacolo offerto dalla colata lavica, se si aveva la fortuna di assistervi o in ogni caso del Vesuvio fumante, considerata l'ultima eruzione del 1872. Ciò giustificherebbe la veduta di scorcio verso il vulcano attivo in tutte le locandine alberghiere di quegli anni che potevano vantare tale "optional", come il Vesuvio e il Santa Lucia, ma anche il de Londres: va notato d'altro canto, sia in quest'ultima che in quella degli altri alberghi, la posizione invece laterale e per nulla valorizzata del Maschio Angioino e del Castel dell'Ovo.

Il passaggio di proprietà alla famiglia Fiorentino segna, in ogni caso, il desiderio di rimodernare e anche ampliare la struttura. Un disegno del prospetto retrostante dell'edificio su via Chiatamone, firmato dall'ingegnere-architetto Michele Platania denuncia lavori eseguiti nel 1928-29, rivelando fin da tale data la presenza presso l'albergo dell'eclettico professionista, che ricostruirà successivamente la facciata principale. Il progetto, con l'approvazione edilizia di Leonardo Paterna Baldizzi, prevede un "elevato nuova scala" e una "nuova scala secondaria" per un quinto piano aggiunto oltre l'antico cornicione. Al centro del disegno, il pian terreno è occupato dal giardino d'inverno, realizzato su doppio livello alla fine dell'Ottocento per rendere più accogliente l'albergo, offrendo agli ospiti la possibilità di gustare gelati artigianali accomodati tra preziose piante esotiche. Platania, di cui sarebbe interessante un approfondimento dell'opera, dedica particolare attenzione alle strutture alberghiere, lavorando per la CIGA, Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi, per cui progetta insieme a Florestano Di Fausto, tra il 1924 e

CAROLINA DE FALCO

il '27, il Grande Albergo delle Rose a Rodi ed è inoltre autore del vicino hotel Excelsior, inaugurato nel 1909 [Gerbaldo 2015, 58]<sup>3</sup>.

Presso l'archivio dell'hotel Vesuvio è inoltre conservato un pregevole e articolato disegno del prospetto ottocentesco che confrontato con il dipinto di Giovanni Battista e con la locandina turistica e sulla base del progetto di Platania esaminato rende possibile l'ipotesi di un intervento di quest'ultimo nella sopraelevazione del piano terminale, mentre il portale d'ingresso viene ingrandito fino al doppio livello del giardino d'inverno. L'articolato bow windows, la ripresa e l'accentuazione del linguaggio neorinascimentale nella pesante decorazione a bugnato intorno alle otto finestre del basamento, rientrano nel filone del cosiddetto eclettismo "di ritorno" di quegli anni.

La facciata ottocentesca, così riarticolata, che sopravvive nelle testimonianze iconografiche, viene distrutta nel 1943, rientrando nella «massiccia perdita di patrimonio alberghiero per cause belliche», come risulta dal confronto con il numero dei posti letto rispetto al 1939, a seguito di un'articolata indagine condotta, dalla quale tuttavia emerge la nota positiva per il periodo 1949-56, relativamente all'incremento, non solo della quantità, ma anche della qualità dell'offerta [*La ricettività alberghiera* 1956, 502, 505]. Rifatta dallo stesso Platania, questi ne aggiorna definitivamente il linguaggio nello stesso anno, il 1948, in cui si tiene al Palazzo dell'Arte a Milano la prima *Mostra del Turismo e dell'Attrezzatura Alberghiera*, promossa allo scopo di propaganda nazionale e di rilancio nei confronti della concorrenza straniera.

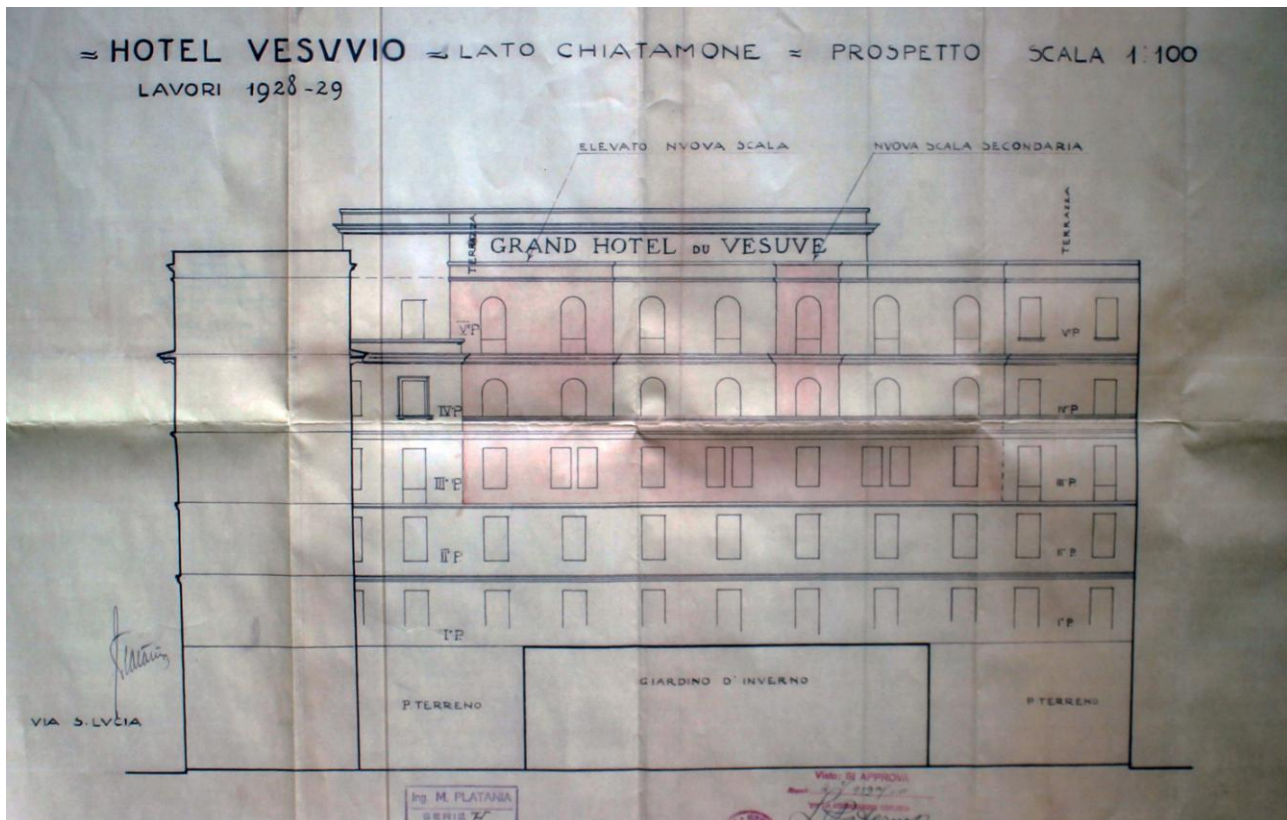
La ristrutturazione investe naturalmente anche gli interni dell'albergo, arredati in maniera moderna con il contributo di Gio Ponti. La presenza presso il Vesuvio dell'architetto milanese, che proporrà la sua "camera d'albergo" alla IX Triennale nel 1951, già autore degli interni degli alberghi progettati da Chiaromonte, l'Oriente nel 1940 e il Royal nel 1955, nato dal rifacimento dell'antico des Etrangers [Di Luggo, Castagnaro 2008] ne amplia il regesto degli interventi in area campana. Nella cura dell'arredamento, segno della rottura nei confronti del moderno «nemmeno si è voluto, e giustamente, seguire la moda imperante di quel razionalismo stravagante che fra vetri e cromature trasforma le sale in teatri operatori. Qui si è creato [...] qualcosa che sembra veramente rispecchiare il carattere esuberante della natura napoletana. Calde tonalità dei marmi, vivaci colori delle stoffe, vivo e fresco, ma non mai freddo, il candore delle pareti illeggiadrite da qualche quadro di buona fattura e da stampe antiche a colori ricche di sapore» [Fietta 1951, 583]. Maioliche Stingo per i pavimenti delle 193 camere (contro le precedenti 163) o in marmi pregiati per i saloni, appliques in cristallo, ma dalle linee aggiornate della Ditta Fontana, impreziosiscono gli ambienti, tra cui il ristorante al primo piano, al quale si accede dalla singolare scala in un pregiato legno brasiliano, l'innovativo American bar, aperto insieme al famoso night club "La Vesuvietta", che aveva accesso anche esterno.

La tipologia alberghiera si rinnova aprendosi al godimento del panorama attraverso l'uso di grandi vetrate, fino alla trasformazione dei tetti piani in terrazze e giardini pensili. Anche il Vesuvio acquista ulteriori due piani, al di sopra dei quali troverà posto successivamente pure il roof garden affacciato sul golfo, dedicato al celebre Caruso. La nuova facciata, infatti, è realizzata a seguito di una meditata riflessione sulla base di due progetti, dei quali il primo prevedeva la ripresa del linguaggio rinascimentale da cui si sarebbe nettamente differenziata una zona centrale di gusto novecentista, accresciuta di ben tre piani [Maglio 2003, 153 e 158].

L'attuale prospetto, che si "aggancia" al resto dell'edificio ottocentesco, come si scopre osservandone il fianco laterale, viene eseguito in base alla seconda ipotesi, ma comunque



Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio / Old and New Media for the Image of the Landscape - II



Figg. 6-7: M. Platania, prospetto secondario dell'hotel Vesuvio; prospetto principale (Collezione privata GHV).



CAROLINA DE FALCO



Fig. 8: Veduta degli alberghi Royal, Continental e Vesuvio (La ricettività alberghiera 1956, 502).

in deroga per l'altezza al vigente regolamento del 1935, ed è frutto di un disegno più compatto, che mescola reminiscenze dell'architettura del regime a quelle di sapore mediterraneo, nel loggiato superiore. La grande fascia in botticino con le finestre quadrate, che si staglia sull'intonaco color mattone, rimarca il piano del precedente prospetto realizzato oltre l'antico cornicione. L'aerea loggia, l'ultimo livello soprastante arretrato - a meno della suite centrale ad archi, che funge da coronamento - e l'attico con il ristorante tutto vetrate quasi a scomparsa, si ergono a segnare la rincorsa verso l'alto, definitivamente sancita anche dalla trasformazione, a partire dal 1972, dell'hotel Continental, nonché la rinnovata immagine di via Partenope.

## Conclusioni

L'attenzione prestata all'interazione di differenti e inedite fonti iconografiche, tradizionali o meno esplorate: pittorica, fotografica e percettiva dell'immaginario turistico, confrontate in maniera diacronica con quella – non trascurabile – dei disegni di progetto, ha reso possibile chiarire le tappe della storia costruttiva di un edificio cui è legata la profonda metamorfosi di un luogo urbano pure così visibile e riconoscibile.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (1989). *Il lungomare*. Napoli: Electa Napoli.
- ALISIO, G., BUCCARO, A. (2000). *Napoli Millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*. Napoli: Electa Napoli.
- BUCCARO, A. (2001). *Architetture e programmi turistico-commerciali per la costa occidentale napoletana tra Otto e Novecento*, in Berrino A. a cura di, *Per una storia del turismo nel Mezzogiorno d'Italia. XIX-XX secolo, Secondo seminario*. Napoli: Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano. Comitato di Napoli.
- CELANO, C. (1870). *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con note di Chiarini G.B. vol. IV. Napoli: L. Chiurazzi.



- DE FALCO, C. (2012). *L'immagine turistica della Costa d'Amalfi negli anni Sessanta del Novecento*, in Buccaro, A., de Seta, C., a cura di, *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*. VI Convegno Internazionale di Studi del CIRICE (Napoli, aprile 2014), Napoli: ESI, pp. 287-296.
- DE FALCO, C. (2016). *Ingegneria per il turismo ad Amalfi negli anni Trenta: la funivia di Pericle Ferretti e le trasformazioni al "Cappuccini" di Carlo Avena*, in II Convegno Internazionale di Storia dell'Ingegneria (aprile 2016). Cuzzolin editore, 2016, pp. 877-887.
- DEL PESCO D., GALASSO G., M. A. PICONE, a cura di (1981). *Immagine e città. Napoli nelle collezioni Alinari e nei fotografi napoletani fra Ottocento e Novecento*. Napoli, G. Macchiaroli.
- DI LUGGO, A., CASTAGNARO, A. (2008). *Ferdinando Chiaromonte: disegni, opere, progetti*. Roma: Officina Edizioni.
- KNIGHT, C. (1986). *Il casino del Chiatamone*, in «Napoli nobilissima», XXV, 17.
- FRANCO C., SONNENTAG S. (1996). *Grande Albergo Napoli*. Napoli, Arte Tipografica
- FIETTA, M. L. (1951). *L'albergo "Vesuvio" di Napoli*, in «Turismo e alberghi», anno XXIV, n. 12, pp.583-590.
- GERBALDO, P. (2015). *Compagnia Italiana dei Grandi Alberghi. Un sogno italiano dalla belle époque al miracolo economico: (CIGA, 1906-1979)*. Torino, Giappichelli.
- La ricettività alberghiera nella provincia di Napoli* (1956), in «Turismo e alberghi», anno XXIX, n. 11, pp. 502-507.
- MAGLIO, A. (2003). *Architettura e turismo a Napoli nel secondo dopoguerra*, in *Storia del turismo. Annale 2002*, a cura di A. Berrino. Vol. 3, Milano: Franco Angeli.
- MANGONE, F., BELLI, G., TAMPIERI, M.G. a cura di (2015), *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- MIRAGLIA M., POHLMANN U., a cura di (1992). *Un viaggio fra mito e realtà: Giorgio Sommer fotografo in Italia, 1857-1891*. Catalogo della Mostra, Roma: Carte segrete.
- Provvedimenti per la dichiarazione di pubblica utilità delle espropriazioni per la Costruzione di nuovi alberghi e l'ampliamento e la trasformazione di quelli già esistenti in Comuni di particolare interesse turistico*. Regio decreto, legge 21 ottobre 1937-XV, n. 2180, in Gazzetta Ufficiale del Regno n. 4, 7 gennaio 1938. Napoli: E. Pietrocola.
- QUATTROMANI, G. (1845, rist. 1994). *Manuale del Forestiero in Napoli*. Napoli: Borel e Bompard.

## Note

<sup>1</sup> Si ringrazia vivamente l'avv. Sergio Maione, proprietario del Grand Hotel Vesuvio, per il repertorio iconografico. Sull'argomento ho anche presentato la relazione *Napoli dal mare: via Partenope, una storia di accoglienza*, al Convegno *Theatroeideis L'immagine della città, la città delle immagini* (Bari il 18-19 giugno 2016).

<sup>2</sup> Si forma presso lo studio di Cesare Uva, lontano parente paterno, che lo indirizza verso il vedutismo, per proseguire presso il Regio Istituto di Belle Arti a Napoli. Segue gli insegnamenti di Palizzi e Dalbono.

<sup>3</sup> Autore anche degli interni degli alberghi Excelsior a Roma e Colombia a Genova, nello stesso periodo lavora insieme all'ingegnere Cesare Speranza all'ampliamento dell'albergo-pensione sul Monte Spina alle Terme di Agnano. Platania va ricordato anche per la collaborazione con Adolfo Avena nell'edificio a piazza Fuga del 1928.



**Partendo dal titolo di uno dei capitoli più significativi del Libro di Pittura di Leonardo, si vuole porre l'attenzione sui media, ossia sulle metodologie e sulle tecniche narrative, descrittive e grafiche adottate, nella storia moderna e contemporanea, quali 'diffusori' dell'immagine del paesaggio, e sui potenziali modelli che ne derivano ai fini della valorizzazione del patrimonio storico paesaggistico.**

Starting from one of the most significant chapters of Leonardo's Libro di Pittura, we want to focus on the media – namely on the narrative, descriptive and graphical methodologies together with the techniques adopted during the modern and contemporary age as 'diffusers' of the landscape image – and on the deriving potential models for the enhancement of the historical landscape heritage.



In copertina: Leonardo da Vinci, *Veduta di Valdarno da Monte Albano verso il padule di Fucecchio* (1473). Firenze, Uffizi.